4

评 论

国防大学 2 061 5495 3

西方名著入门

主　编　罗伯特·哈钦斯
莫蒂默·艾德勒
副主编　克利夫顿·法迪曼

☆

国防大学图书馆

中国商务印书馆
美国不列颠百科全书公司
1995年·北京

Robert M. Hutchins, Mortimer J. Adler

Editors in Chief

Clifton Fadiman

Associate Editor

GATEWAY TO THE GREAT BOOKS

Vol. 5

Critical Essays

本书根据美国不列颠百科全书公司1963年版译出

中国商务印书馆和美国不列颠百科全书公司合作出版

© Encyclopædia Britannica, Inc. U. S. A. 1995

XĪFĀNG MÍNGZHÙ RÙMÉN

西方名著入门

主　编　罗伯特·哈钦斯

莫蒂默·艾德勒

副主编　克利夫顿·法迪曼

第4卷

评　论

商务印书馆出版

(北京王府井大街36号　邮政编码100710)

新华书店总店北京发行所发行

中国科学院印刷厂印刷

ISBN 7-100-01826-9/G·245

1995年6月第1版　开本850×1168 1/32

1995年6月北京第1次印刷　字数374千

印数3 000册　印张15 5/8

定价：22.70元

《西方名著入门》出版说明

我馆致力介绍各国学术名著，已有90年的历史。严复译作由我馆刊行，始于1903年；梁启超主持编译《共学社丛书》，迄今也有70年。本世纪20年代末，我馆开始出版《汉译世界名著丛书》；到50年代末，此项工作更有计划地进行；1982年起分批出版《汉译世界学术名著丛书》，幸赖学术界和读书界的大力支持，至今已刊行260种。我们坚信，为了完成具有中国特色的社会主义建设事业，必须吸收全人类创造的精神财富。多年来读书界已深刻理解文化遗产的价值，并且知道利用科学方法和分析态度去研读这些著作，取其精华，弃其糟粕，所有这些都不用多说。

凡够得上称为名著者，大抵都是一个时代，一个民族，一种思潮的代表作；为此，必须了解作品产生的时代背景和时代局限，认清作者的思路历程，才能更好地理解它们蕴藏的思想价值，以便取舍借鉴。因此，在精研细读原著时，读书界期望出版一些带有启发性的辅助读物。现在译印的这套原由美国不列颠百科全书公司出版的丛书，可以认为是这类读物中的一种。这套丛书本为西方学人为西方读者编写的入门书，其特点是说理浅近，文笔流畅，而且往往从侧面选材诠释，具有相当的吸引力，颇能诱发读者研习原著时进一步深思。例如介绍古罗马学界名人塔西佗时，并未对其代

表作（《历史》和《编年史》）作系统的冗长的解释，却选取了他的短篇血泪之作《阿格里科拉传》，此篇写的是作者岳父，但反映出整整一个时代。这套书还有一个特点，即打破了人文学科的边界，将自然科学的名作也放在视野之内，这无疑也是今日我国读书界所能接受和乐于接受的。

原书共10卷，为方便我国读者，中译本改编为9卷。本书的取材及诠释观点，不免会带有编者的局限性，相信当今国内读书界已有足够的能力加以鉴别分析，正所谓“他山之石可以为错”，因此译印时不加评注。

本书中译本由我馆和美国不列颠百科全书公司合作出版。美方在中译本出版时给予支持和协助，我们深表谢意。希望海内外读书界、著译界对本书译印中的缺点提出批评和建议，以便再版时改正。

商务印书馆编辑部

目　录

维吉尼亚·吴尔夫 …… 1
怎样读书？ …… 6
马修·阿诺德 …… 18
诗歌研究 …… 23
甜蜜与光明 …… 52
圣伯夫 …… 75
什么是古典作家？ …… 79
蒙田 …… 92
弗朗西斯·培根爵士 …… 108
论美 …… 112
论言谈 …… 114
论学问 …… 117
大卫·休谟 …… 119
论趣味的标准 …… 124
阿尔图尔·叔本华 …… 143
论文风 …… 148
论几种文学样式 …… 163
论艺术作品中趣味与美的比较地位 …… 170
弗里德里希·席勒 …… 179
论素朴的诗与感伤的诗 …… 184

珀西·比希·雪莱 …… 255
为诗辩护 …… 259
沃尔特·惠特曼 …… 296
《草叶集》序言 …… 300
威廉·哈兹里特 …… 315
初次结识诗人 …… 320
论斯威夫特 …… 340
人们希望能见到的那些人 …… 344
查尔斯·兰姆 …… 358
初次看戏 …… 362
梦幻中的孩子 …… 367
天才并非疯狂论 …… 371
塞缪尔·约翰逊 …… 374
《莎士比亚戏剧集》序言 …… 379
托马斯·德·昆西 …… 429
知识的文学和力的文学 …… 433
论《麦克白》剧中的敲门声 …… 438
托马斯·斯特恩斯·艾略特 …… 444
但丁 …… 449
传统与个人才能 …… 484

维吉尼亚·吴尔夫

1882—1941

维吉尼亚·吴尔夫1882年1月25日生于肯辛顿。她是莱斯利·斯蒂芬爵士和他的第二个妻子所生的第二个女儿。莱斯利爵士是著名的散文作家，又是《国家名人传记大辞典》的编者。维吉尼亚·吴尔夫与包括达尔文家族在内的好几个维多利亚世家都有亲戚关系。在她的童年时代，当时的许多文学家都来拜望她的父亲。罗斯金是这些早期的熟人之一。

羸弱的体质使维吉尼亚难以上学读书，父亲便负责她的教育。父亲允许她随便使用他的藏书，这样，虽然她缺少正规的学校教育，反而比当时绝大多数的妇女博学得多。

1905年，她父亲去世后不久，维吉尼亚和她姐姐瓦尼萨以及两个弟弟阿德里安和索比一起搬迁到伦敦的一个叫作布卢姆斯伯里的住宅区。他们的家成了当时青年作家和艺术家们十分喜爱的聚会中心，这些人后来以“布卢姆斯伯里团体”而闻名。

1912年，维吉尼亚同伦纳德·吴尔夫结婚。1917年夫妇俩一起创办了霍加斯出版社。深深的沮丧和抑郁不时袭上心头，维吉尼亚·吴尔夫只能利用一些间歇写小说和评论文章。她最初的两部小说，即1915年出版的《远航》和1919年问世的《夜与日》都采用传统的形式。在后来的小说中，如在1925年的《黛洛维夫人》和1927年的《到灯塔去》，发展了一种独特的风格，尝试运用多种方式去表现书中人物难以言传的思想感情。《海浪》出版于1931年。

维吉尼亚·吴尔夫的许多批评文章最初都发表在《泰晤士报文学增刊》上。她的两本集子，即《普通读者》和《普通读者，第二卷》，都是她生前出版的。《怎样读书?》选自第二卷。

1941年3月28日，维吉尼亚·吴尔夫在萨塞克斯离吴尔夫家战时住宅不远的一条河里投水自尽。

"布卢姆斯伯里团体"是由英国的青年知识分子组成的。他们推崇才智和风度，强烈反对他们维多利亚时代的父母们所看重的功利主义。他们还相当重视仔细玩味艺术。

同时代的许多作家对该团体的贵族派头都持批评态度。例如D.H.劳伦斯就曾将他们比作"像蝎子一样螫人的甲虫"。然而他们也有许多忠诚的辩护士，其中包括T.S.艾略特。

维吉尼亚·吴尔夫在文章中，好像在对一个更大的布卢姆斯伯里团体讲话，把我们看作与她一样的知识分子——嗜书成癖，而且像她一样是、或者想当"有创造力的读者"。

下面的一篇文章，如上文提到的，选自《普通读者，第二卷》。这一书名出自塞缪尔·约翰逊的《格雷传》。"我很高兴同普通读者意见一致"，约翰逊博士说，"因为有没有资格享受诗人的荣誉，通常必须由读者的常识来决定。"

一些批评家指出，吴尔夫夫人理想的读者绝不普通。在某种意义上，这是事实。她自己就是一个无所不读、十分苛求的读者，

插图作者注："维吉尼亚·吴尔夫坐在一扇窗户前，透过窗子可以看见一座灯塔，她最重要的一部小说里的一个象征……而布满全页的那三个'脚印'又令人想起了她描写伊丽莎白·巴雷特·勃朗宁的西班牙种长毛小狗'福乐亨'的虚构传记。"

VIRGINIA
WOOLF

贪婪地阅读、细细地消化了成百上千本书，使一个敏锐非凡的头脑掌握了读书的艺术。可同时她总是注意发现并阐明优秀读者所共有的那种艺术要素。从这种意义上讲，她的文章又是名副其实的。所以重印在这里的这篇文章也必须从这种意义上去理解。

维吉尼亚在文章一开始就指出，读书没有严格的规定，但紧接着她又指出，这里所说的自由切不可理解成随心所欲。假如读书是一门艺术，它就一定有规律可循。她指出，这些规律在一个图书极其丰富的时代里尤其重要。你不可能见书就读。那么你应当读些什么呢？

像收入本卷的许多作家一样，她的结论是：只应读最好的书。但我们怎样才能发现最好的书呢？她说，一种方法是写作。“也许了解一位小说家工作原理的最迅捷的方法不是阅读，而是写作。”只有在那时，你才能发现优秀的创作是如何困难，又如何富有魔力。接下来她又指出，“如果你打算利用小说家——伟大的艺术家——提供给你的一切，你不仅要有细致入微的感知力，而且还必须有极其大胆的想象力。”读书不是一种消极的活动。可以说一个人躺着是办不到的。读书是工作。

读书是有益的。吴尔夫夫人指出，再没比它更有益的了。从一些小说中我们懂得了：“被猛地一扭再连根拔起”意味着什么。一部伟大的小说可以为一个优秀的读者创造一个崭新的世界。传记使这个司空见惯的世界充满了比我们认识的大多数人更有意思的人物。当我们读诗的时候，“此时此刻我们的身心高度集中，高度紧缩，好像处于个人感情的剧烈震撼之中。”对于优秀的读者来说，书有着极大的影响。

然而，吴尔夫夫人说：“第一个过程，即完全心领神会地接受印象，仅仅是阅读过程的一半；如果我们要从书中获取全部乐趣，这一过程就必须用另一半来补全。我们必须对这些五花八门的印

象做出判断。”换句话说，优秀的读者也是一个批评家。她坚持认为，这种读者的标准一定非常高。

这两点便是这篇文章的中心所在。优秀的读者必须接受书本提供给他的一切，而且他还必须判断它的价值。假如他没有做到其中任何一项——特别是，假如他没有经过先理解就进行判断——他就是没有尽到全力。惩罚是严厉的，也是自动的。拙劣的读者在好书中晕头转向。在吴尔夫夫人看来，他感受不到人们所能达到的那种至高的快感。如果她是对的，那么除了傻瓜，恐怕再没有第二个人会拒绝尽其所能去学习读书了。

（蒲　隆 译）

怎样读书？

首先，我想强调一下题目后面的问号。纵然我自己就可以回答这个问题，不过答案只适用于我，而不适用于你。关于读书，别人能给予他人的劝告就是：不要听别人的劝告，顺从自己的本能，运用自己的理智，得出自己的结论。如果我们之间能在这一点达成共识的话，我就可以放心大胆地提出一些意见和建议，因为你不会让它们束缚一个读者所能具有的最重要的品质——独立性。到底能给书定些什么规矩呢？滑铁卢战役肯定是在某一天进行的；可是难道《哈姆雷特》就是一出比《李尔王》更好的戏吗？谁也不敢这样说。只能是仁者见仁，智者见智。若把有头有脸的权威人士请进图书馆，让他们给我们讲讲怎样读书，读哪些书，对我们阅读的东西如何评价，就会践踏那些圣殿的生命力——自由精神。别的地方我们可以受清规戒律的束缚——在那里我们却没有这些东西。

不过为了享受自由，如果这种老生常谈还是可以原谅的话，我们当然只好克制一下自己。我们不可浪费精力，为了浇一丛玫瑰而把半个屋子喷湿，既无益，又愚蠢；我们必须把力气用到点子上，既准确，又有力。这一点也许是我们在图书馆里首先碰到的一个困难。哪儿是"点子"？好像没有别的，只有一片混乱。诗歌和小说，历史和回忆录，词典和名人录；气质不同、种族各异、年龄千差万别的男男女女用各种语言写的图书杂乱地摆在书架上。外面，驴子在嗷嗷直叫，娘儿们在水泵旁扯闲话，马驹在田野里撒欢儿。我们从哪儿开始？怎么才能把这一团乱麻理出个头绪？如何从书

中得到最大的乐趣？

说起来非常简单，既然书都分门别类——小说、传记、诗歌——那我们就可以区别对待，择善而从了。然而很少有人过问：书能向我们提供些什么。屡见不鲜的情况是，我们一见到书就昏头昏脑，心乱如麻，要小说做到真实，要诗歌做到虚假，要传记歌功颂德，要历史接受我们的偏见。读书时我们如果能摈弃这类先入之见，那将是一个极好的开端。不要向你的作者发号施令；尽力做到降心相随。做他的搭挡和同谋。如果一开始你就表现得犹豫、冷漠而又挑剔，那你就给自己设下了障碍，无法从你阅读的作品中得到尽可能充分的价值。不过一旦你尽力敞开自己的心灵，那么迎面而来的字里行间的那种几乎无法觉察的微妙的蛛丝马迹，就会把你带到一个完全与众不同的人面前，沉浸下去，熟悉情况，你很快就会发现作者正在给你或打算给你的东西——某种明确得多的东西。32章的一部小说——如果我们首先考虑怎样阅读小说的话——就是制造某种像楼房那样具有形状、受到控制的东西的一种尝试：不过词汇比砖头更难以捉摸；阅读是一个比观察更持久、更复杂的过程。也许了解一位小说家工作原理的最迅捷的方法不是阅读，而是写作；亲自试验一下遣词造句的艰难。然后，回忆一下给你留下明确印象的事儿——也许，是你在街道拐角处从两个正在说话的人身边走过的情景。一棵树在晃动；一盏电灯在摇曳；谈话的语气滑稽，也有点儿凄凉；一幅完整的景象，一个完全的概念，仿佛都包含在那一瞬间。

然而，当你试图用文学把它们再现出来时，你会发现它顿时化为千百个互相抵触的印象。有的要淡化；有的要强调；在这个过程中，你也许会使情绪完全失控。这时你抛开一塌糊涂的稿纸，看一下某个大小说家的开篇——笛福，简·奥斯丁，或者托马斯·哈代，你就能更好地欣赏他们的匠心了。我们面对的并不仅仅是

一位迥然不同的人物——笛福，简·奥斯丁或者哈代——而是我们生活在一个迥然不同的世界里。在《鲁滨逊漂流记》里，我们沿着一条平坦的大道奔走；一件事接着一件事发生；事实和事实的顺序就足够了。然而对笛福至关重要的野外生活和冒险奇遇，对简·奥斯丁则毫无意义。在她笔下出现的是客厅，人们在交谈，借助于谈话这一面面镜子，表现出人们的性格特征。假如我们已经习惯了客厅和对它的反映，我们再转向哈代，我们就又转了回来。四周是广袤的荒原，头顶是闪烁的星光。精神世界的另一面暴露出来——首先闯入的是孤独寂寞的阴暗面，而不是众人欢聚中表现出的光明面。与我们发生关系的不是人，而是自然和命运。然而，尽管这一个个世界天差地远，但是各自都是连贯统一的。每一个世界的缔造者都小心翼翼地遵循自己透视的法则，不管他们会让我们的神经绷得多紧，但从来不会像小作家经常所做的那样，把两种截然不同的现实引进同一本书里，使我们茫然不解。因此，从一个大小说家读到另一个大小说家——从简·奥斯丁到哈代，从皮科克到特罗洛普，从司各特到梅瑞狄斯——就是被猛地一扭再连根拔起；一会儿给抛到这边，一会儿被扔到那边。读小说是一门困难复杂的艺术。如果你打算利用小说家——伟大的艺术家——提供给你的一切，你不仅要有细致入微的感知力，而且还必须有极其大胆的想象力。

然而，瞟一眼书架上五花八门的书籍，你就会注意到作家成为"伟大的艺术家"的真是凤毛麟角；一本书更不敢贸然宣称是一件艺术品了。譬如说，这些传记和自传，也就是伟人的生平，死去很久、被人忘却了的人们的生平，同小说和诗歌挤在一起，难道我们就因为它们不是"艺术"而拒绝阅读？要么就算我们要读，但读的方法和目的却截然不同？有时在夜幕降临之际，我们在一座楼前流连，楼上灯火辉煌，窗帘尚未拉上，每一层楼都给我们显示出现

有人生的一个切面，于是好奇心油然而生，那么我们读这些书就是为了首先满足这种好奇心吗？那时候我们被好奇心搞得心急火燎，一心想知道这些人的生活——仆人们在聊天，绅士们在用餐，少女在精心打扮准备参加晚会，老太太坐在窗前编织。他们是谁？是些什么人？叫什么名字？从事什么职业？有什么想法和奇遇？

传记和回忆录回答了这些问题，照亮了无数这样的房间；它们使我们看到：人们在为日常事务奔忙，辛苦操劳，成败混杂，吃吃喝喝，恩恩怨怨，这样一直到死。有时我们瞅着瞅着，房屋慢慢消失了，铁栏杆不见了，我们却在海上漂泊，一片茫茫然；我们捕猎，航海，拼搏；我们置身于野蛮人和士兵中间；我们参加重大战役。或者假如我们想留在英国，呆在伦敦，场景还在继续变换，街道变窄了；房屋变狭小了，窗玻璃呈菱形，里面臭气熏天。我们看到诗人多恩被迫离开这里，因为墙壁太薄，孩子们一哭闹，声音就透了过去。我们随着诗人沿着书中的街道穿来绕去，来到特威克纳姆；来到贝德福夫人的庄园，这里是贵族和诗人们有名的聚会场所；然后回转脚步来到威尔顿，一座坐落在丘陵下的大宅子，听锡德尼为他妹妹读《阿卡迪亚》；我们又在那片沼泽地里徜徉，看见了出现在那部著名的传奇里的那些苍鹭；然后我们和另一个彭布洛克夫人，安妮·克利福德，再向北行，来到她那荒原，要不就一头扎进城市，如果看到加布里埃尔·哈维穿着黑丝绒衣服和斯宾塞争论诗歌方面的问题时，切不可喜不自持，忘乎所以。最令人神往的就是在时而黑暗、时而灿烂的伊丽莎白时代的伦敦摸索，蹒跚。不过可不能在那儿裹足不前。坦普尔们和斯威夫特们，哈利们和圣·约翰们都招手让我们继续向前；可以一个又一个小时地解决他们的争执，解释他们的性格；一旦感到厌倦，我们就信步向前，经过一位穿黑衣戴钻石的夫人，去见塞缪尔·约翰逊和戈德史密斯及加里克；如果高兴的话，就越过海峡，去和伏尔泰、狄德罗及迪·德方夫人会面；然后

再回到英国和特威克纳姆——怎么有些地方一再出现，有些姓名也是这样！——那儿，贝德福夫人曾拥有她的庄园，后来蒲柏又住过，再来到斯特罗伯里山的沃波尔家。沃波尔又把我们介绍给一大群新的相识，那么多家都要拜访，那么多门铃都要拉响，比如说在贝莉小姐家门前的台阶上我们也许会踌躇片刻，抬头一望，看到萨克雷走了过来；他是沃波尔所钟爱的那个女人的朋友；这样，仅仅从一个朋友走到另一个朋友，从一个花园走到另一个花园，从一家走到另一家，我们就已经从英国文学的这一头走到了那一头，回过神来，又面对着现实，假使我们还可以把此时此刻同过去的时光区分开来的话。这就是我们阅读这些传记和书简的方法之一；我们可以让它们照亮过去的许多窗户；可以从这些作古的名人的积习中观察他们，有时还想象我们跟他们非常贴近，甚至可能撞见他们的秘密，有时我们还可以抽出他们写的一出戏或一首诗，看看在作者面前读起来是否有所不同。不过这又引起另外一些问题。我们必须弄清，作者的生活经历对其作品到底有多深的影响——一个人要把作者分析到什么程度才万无一失？我们要在多大程度上抵制或顺从此人在我们心中激起的同情或反感——言词如此微妙，如此容易容纳作者的性格？我们在阅读传记和书简时，这些问题会迎面而来，我们必须亲自回答，因为在这种个人色彩极浓的问题上，如果让他人的喜好来左右我们的看法，那是最危险不过的了。

不过我们读这些书时也可以换个目的，不是去理解文学，也不是为了了解名人，而是要激发、锻炼我们自己的创造力。书搁右手不是有扇开着的窗子吗？放下手里的书往外看看，那该多高兴啊！风景多么诱人，一切随其自然，互不相干，运动不止——马驹在田野里撒欢儿，娘儿们在井边汲水，驴子猛回头发出长而刺耳的嗷嗷声。图书馆的一大部分只不过是男人、女人和驴子的生活中那种

转眼即逝的瞬间活动的记录。每一种文学年深月久都形成了自己的废物堆，也就是用早已消失了的支支吾吾、有气无力的口吻讲述的一去不返的瞬间和被人遗忘的生平的记录。不过你若乐意埋头翻阅这些废物，你不仅会感到大为惊讶，事实上还会为那些已经被丢弃、任其衰朽的人生的残余所折服。也许只是一封信——可是它提供了一幅多么奇妙的景象啊！也许它只有三言两语——提示的却是一个个多么伟大的前景啊！有时就会连成一个完整的故事，饱含着多么美妙的幽默，哀婉动人的感情，浑然天成的结构，让你感到像是一个大小说家的手笔。然而，事实上只不过是一个老演员塔特·威尔金森在回忆琼斯船长的奇异经历；只不过是阿瑟·韦尔斯利手下的[illegible]本的一个漂亮姑娘；只不过是玛丽亚[illegible]放下手里的针线活儿，悔叹没有听伯尼[illegible]希私奔。这些东西没有任何价值；根本[illegible]而，正[illegible]与驹在田野里撒欢儿，娘儿们在井边汲水，驴[illegible]时地钻进废物堆里去，找到埋没在浩瀚的[illegible]剪刀，几只残缺的鼻子，再把它们拼凑在一起，那又是多么令人神往的啊！

可是长此以往，我们对阅读那些废物感到厌倦。我们对寻求补全韦尔金森、邦伯里和玛丽亚·艾伦之流能够提供给我们的半拉子真理所需要的东西感到厌倦。他们不具备艺术家所具有的那种掌握和淘汰的能力；他们甚至连有关自己生活的完整真理也讲不出来；他们糟踏了本来可能会很像样子的故事。他们能够提供给我们的仅仅是事实。而事实是一种非常低劣的小说形式。因而我们产生了这样的愿望：不要搞半拉子的陈述和似是而非的东西；不要去探究人物的细微差别；而是去欣赏更宏大的抽象，即小说的更纯粹的真实。这样我们就创造出这样一种意境：既强烈又概括，不注重细节，却被有规律的、重复出现的节拍所强调。它的天然表现

手段就是诗；我们快有能力写诗之日才是我们读诗之时。

西风啊，你何时才会刮？

那时细雨也会飘洒。

苍天啊，但愿我搂上心爱的人儿，

又在我的床上躺下！

诗的撞击是如此坚实、直接，此时此刻除诗本身的感觉，再没有别的感觉存在。我们体验到的感情深刻之极——我们沉浸其中是多么突然，完全！这里，没有任何东西好抓；也没有任何东西阻挡我们远走高飞。小说对人产生的幻觉是循序渐进的；它的效果是有所准备的；可是读到这四行诗的人，谁会停下来问这诗是谁写的，或者去玄想多思的房子和锡德尼的秘书，或者纠缠于千头万绪的过去和世代的延续更替呢？诗人总与我们同在。此时此刻我们的全部身心高度集中，高度紧缩，就好像处于个人情感的剧烈震撼之中。后来，感觉就通过大脑一圈一圈地扩散开来，触动了更深远的感受；这些东西就开始鸣响、议论，我们就会意识到回声和反映。诗的强度波及广阔的感情领域。我们只需拿

我会像一棵树那样倒下并找到我的坟墓，

仅仅记得我十分悲苦，

这两行诗的雄劲有力、一语破的与下面这几行一波三折的声调相比较：

沙粒频滴，数下了一分分光阴，

宛如滴漏把时辰计，似水流年，

将我们耗进黄泉，我们反而旁观；

欢乐岁月纵情度，最终投奔

归宿处，在悲哀中了却；而人生

厌倦了骚乱，且把颗颗沙粒数，

同时又恸哭长叹，等到最后

一粒落下，一安息三灾八难全消，

或者把下面这几行诗

无论我们年轻还是年迈，

我们的命运，我们生命的核心和本位，

与无限同在，而且永不转移；

它也同希望共存，不灭的希望，

努力，期盼和希冀，

还有将会有的某些情况，

的沉静与以下几行的清新喜人相比：

永动的月儿爬上天际，

任何地方都不留连；

举止轻柔翩然而起，

一两颗星星伴随身边——

或者与下面的奇思异想相比：

一个人老在林地上留连，

他若在远处的空地上发现，

燎原的烈火在熊熊燃烧，

有一股柔和的火苗从中迸发，

通过他的心目的观察，

宛如荫凉处的藏红花，

这时他决不停止逍遥。

这就使我们想到诗人的各种技艺；诗人使我们既当演员又当观众的能力；他那好似把手伸进手套一样信手深入人物内心的能力，不管他是福斯塔夫还是李尔王；他那一劳永逸地浓缩、扩展、陈述的能力。

“我们只要比较一下”——话犹未了，就已真相大白了，读书的真正复杂性就被承认了。第一个过程，即完全心领神会地接受印

象，仅仅是阅读过程的一半；如果我们要从书中获取全部乐趣，这一过程必须由另一半来补全。我们必须对这些五花八门的印象做出判断，我们必须把这些飘忽不定的形状凝聚成一个坚实、永久的整体。然而不可操之过急。等待阅读的灰尘落下来；等冲突和疑问平息下来；散散步，谈谈话，把枯萎的花瓣从玫瑰花上摘下来，或者睡上一觉。突然之间，无意之中，那本书又回来了，然而已经面目全非，因为正是自然促成了这些转变。那本书将作为一个整体浮现在心头。完整的书和通常在七零八落的语句中读到的书截然不同。细节现在各得其所，形状的全貌尽收眼底；它是一座谷仓，一个猪栏，或是一座教堂。现在我们就能像比较建筑物之间的差异那样去比较书籍之间的差异了。然而这种比较意味着我们的态度已经改变；我们不再是作者的朋友，而是他的裁判；正如朋友愈亲近愈好一样。裁判怎样严厉也不为过。糟踏我们时间和同情心的书，难道不是罪犯吗？那些瞎编乱造书籍的作者，散布腐朽和病害书籍的作者，难道不是社会最险恶的敌人、败坏者、亵渎者吗？那就让我们作出严厉的判决；让我们把每一本书与同类中的上品加以比较。我们读过的这些书的形象萦绕在心头，又由于我们对这些作品——《鲁滨逊漂流记》、《爱玛》、《还乡》——所做出的判断而得以巩固。把那些小说同这些作品相比——即使最新出版、最无足轻重的小说也有权跟最好的小说放在一起评判。诗歌当然也不例外。当对节奏的陶醉消退、词藻的华丽失色以后，一种虚幻的形象就会返回我们心头，这种情况必须和《李尔王》、《菲德拉》① 和《序曲》② 比较；或者即便不和这些作品相比较，也要和同类中最好的、或者我们觉得最好的作品相比较。而我们肯定会认为：新诗和新小说的“新”是它最肤浅的一种性质，我们无需重新制定我们用来

① 法国剧作家拉辛的悲剧。——译者

② 英国诗人华兹华斯的长诗。——译者

判断旧书的标准，而是稍加变动即可。

如果声称阅读的第二个过程，即判断、比较和第一个——敞开心扉，放进蜂拥而至的无数印象——一样简单，那就愚蠢了。丢开书本继续阅读，把一个个模糊的形象加以对照，做到胸罗万卷，并且在完全理解的基础上使那种比较生动而富有启迪，那就困难了；而要进一步讲"这本书不仅属于这种类型，而且具有这种价值；这儿有败笔；那儿是妙笔；这里写得蹩脚；那里写得精彩，"就更不容易了。要读者尽到这样的责任，就需要丰富的想象和真知灼见，所以就难以想象一个人天资会如此聪颖；即使一个最自信的人，也不可能在自己身上找到比这种能力的种子更强的东西。那么省去这一阅读过程，让批评家，让图书馆身着长袍裘衣的权威替我们决定一本书的绝对价值，岂不是更加明智吗？然而，这也是不可能的。我们可以强调同情的价值；我们可以在阅读时尽量不带个人色彩。然而我们知道我们做不到完全同情或者将整个身心沉浸进去。我们心中老是有个恶魔在窃窃私语："我恨，我爱。"我们无法叫它安静下来。的确，这完全是因为我们有所爱，有所恨，我们与诗人和小说家的关系如此密切，以致我们不能容忍别人掺和进来。即使这种结果令人厌恶，我们的判断是错误的，可是我们的情趣，那种把冲击送到全身的感觉神经仍是主要的方向指示灯；我们通过感觉学习；我们只有叫我们个人的癖性枯竭才能把它压制下去。但是随着时光的流逝，我们或许能培养我们的情趣；我们或许能使它屈服于某种控制。当这种情趣把各种各样的书籍——诗歌、小说、历史、传记——狼吞虎咽下去，而且停止了阅读以后再回头去长时间地观察现实世界的丰富多彩、矛盾冲突时，我们将会发现这种情趣有了一点变化；它不再那么贪婪，而是变得更善于反思。它不仅仅开始使我们就某些书作出判断，而且还会告诉我们某些书所具有的一种共同性质。听着，它会说，我们应当把这叫做什么呢？它也

许会给我们读《李尔王》，也许接着再读《阿伽门农》，以便引出那种共性来。就这样，在这种情趣的引导下，我们就会悍然超越某一本书，寻找把许多书组合到一起的那些性质；我们就会给这些性质命名，这样就形成了一条使我们的认识井然有序的规则。我们会从那种鉴别中获得更深远、更罕见的乐趣。然而规则只有在和书籍本身的接触中不断被打破时，才具有生命力——再没有比凭空捏造一条与实际情况不沾边的规则更容易、更荒谬的了——然而，至少为了在这种艰难的尝试中站稳脚跟，我们不妨回头看看那几位能把文学当作艺术启迪我们的大师吧。柯尔律治、德莱顿和约翰逊在他们深思熟虑的批评中，诗人及小说家在他们漫不经心的言谈中，往往中肯得令人惊奇。他们照亮并巩固了那些在我们迷茫的心灵深处一直翻腾着的模糊观念。然而，只有带着在我们自己的阅读过程中老老实实提出的问题和建议去请教时，他们才能帮助我们。如果我们屈从于他们的权威，像羔羊一样卧在篱笆的荫凉下，他们就对我们毫无用处了。只有当他们的裁判与我们的裁判发生冲突并且战胜了我们的裁判时，我们才能理解他们的裁判。

如果情况是这样，如果一本书该怎么读就去怎么读需要极其丰富的想象力、洞察力和判断力，你或许会得出结论：文学是一种极其复杂的艺术，即使我们穷尽毕生的精力，也不可能对文学批评作出有价值的贡献。我们必须依旧当读者；我们将不会增添那些本身也是文学批评家们的奇才们具有的光辉。然而我们仍有我们作为读者的责任，甚至我们的重要性。我们提出的标准，我们作出的判断，飘悠在空中，成为作家写作时所呼吸的空气的一部分。这就产生出一种影响，即使作品中显示不出，仍然对作家有潜移默化的作用。这种影响如果指导有方，生机勃勃，富有个性，真实诚恳，那它在文学批评步履维艰时，也就是当书本像靶场上的动物行列一样接受检阅时，批评家只有一秒钟的功夫又要装弹又要瞄准又

要射击，而且如果他误把兔子当成老虎，把老鹰看作家禽或放了空枪，浪费了子弹，却误伤了在远处田野吃草的温顺的母猪的情有可原的情况下，可能会有重大的价值。如果在报界飘忽不定的炮火后面，作者觉得另有一种批评，即那些为热爱读书而读书的人们的观点，他们读起书来速度缓慢，又不够内行，判断时却充满同情而又极其严厉，难道这不可以改进作家作品的质量吗？如果通过我们的手段书变得感染力更强，内容更丰富，形式更多样，那将是一个值得达到的目标。

然而谁又只是为达到一种令人向往的目的去读书呢？难道没有某些因为自身有价值，我们才去从事的事业？难道没有某种终极的欢乐？难道这也不能算作其中之一？有时，我至少梦想着当审判日来临时，伟大的征服者、律师、政治家来领取他们的奖赏——他们的皇冠，他们的桂冠，他们的刻在不朽的大理石上的不可磨灭的大名时，当上帝看见我们胳膊下夹着书本走来时，他会转向彼得，不无嫉妒地说："瞧，这些人不需要奖赏，我们这儿没有可以给予他们的东西。他们热爱读书。"

（蒲　隆 译）

马修·阿诺德

1822—1888

马修·阿诺德1822年12月24日生于英格兰的米德尔塞克斯。他的父亲是著名的托马斯·阿诺德博士，格拉比公学的校长。年轻的阿诺德到格拉比公学和牛津的巴利奥尔学院学习，在那里，他获得了纽迪盖特诗歌奖。他经常去湖区散步、溜冰和驾驶帆船。他具有奥林匹亚风度。当他在法国拜访小说家乔治·桑时，她说他的旅行具有"米尔顿年轻时的风采"。

1847年，他成为兰斯多恩勋爵的私人秘书。他的第一部诗集《迷途的荡子与其他诗作》于1849年出版，三年后又出版了第二部诗集，均以首字母A署名。1851年他和弗朗西丝·露西·韦特曼结婚。兰斯多恩安排阿诺德当了督学。他在那个部门工作了35年。他的工作要求他几乎连续不断地在英国旅行，同时也经常到荷兰、德国、奥地利、意大利和法国进行考察。

他于1853年以自己的名字发表了《诗集》，两年后又出版了《诗集，第二辑》。他写的悲剧《梅罗珀》发表于1858年。除了1867年的《新诗集》外，他晚期的大多数作品都是关于文学思想方面的，特别是关于文学评论方面的。这些作品主要是他在1857年当选为牛津大学诗学教授以后写的，他在那个岗位上工作了10年。他的就职演说《论文学中的现代成分》和诸如《诗歌研究》（见后）与《评荷马史诗的译本》等讲课稿都是其中最著名的文章。

1868年，阿诺德一家搬到了哈罗，1873年又搬到萨里的科巴

姆，在那里度过了他的余生。人们对《文化与无政府状态》谈论得很多，但 1873 年出版的《文学与教义》成为他各类作品中最畅销的第一本书。1883—1884 年，他在美国的讲课旅行成绩平平。两年后，他再次出访美国。早在1885年，他就患有心绞痛病。但他继续散步，偶尔也溜溜冰。1888年春，他到利物浦去会见从美国回来的女儿露西和外孙。由于他对即将到来的团聚感到十分兴奋，跑着去赶电车，在跳越一个低栅栏时摔倒死去。那是 1888 年 4 月15日。

《诗歌研究》作为 T.H. 沃德的选集《英国诗人》的导言于1880年首次发表。像下面的姊妹篇《甜蜜与光明》一样，它向我们表明，阿诺德使他的时代的注意面变得多么宽阔。实际上，他是一位诗人兼评论家。他有意识地扩大自己的视野，从而接纳了整个社会。他想利用科学、政治、文化、历史这些概念来看待社会。他认为，社会是根据这些东西安排的，而这反过来又需要对整个文学和文化有一个广阔的看法。

但他并未就此停步。他是一位最高层次的改革家。我们还记得，他把英国社会分为野蛮人（上层阶级），市侩（中产阶级）和平民（劳动阶级）。他感到，他的任务是要改变这些人所具有的强大的工业和金融力量，新的中产阶级异教徒几乎对不为这类力量服务的任何文化要求都非常冷漠。

因此，他成了一位具有自己思想的教会政治家，对他的大多数文章首先要从这个角度去理解。他的文章是市侩的使徒书。正如刘易斯·芒福德在近一百年后所写的那样，他认为，“富裕经济带来的不是去消费，而是愿意去创造。”将要创造的就是在多方面具有能力与和睦的个性。我们现在达到那个目的了吗？还没有达到，由于我们没有达到，因此，阿诺德就像对他同时代的人那样直

接对我们讲话。

几乎一个世纪以后，《诗歌研究》的开头几页仍使我们感到有点震惊。阿诺德写道："没有诗歌，我们的科学会显得不完美；被我们现在当作宗教和哲学的大多数东西将被诗歌所代替。"但是只有"最好的诗歌"才能做到这一点。而我们怎样才能识别和确定"最好的诗歌"呢？两千年来，仅此最后一个问题就占据了许多人的思维。阿诺德也把这个问题当作自己的主题。

除了像数据之外，科学忽略了感情的生命力，而后者恰能使我们所做的每一件事情绘声绘色。但在诗歌里，感情是媒介，是结合剂。科学没有诗歌和其他艺术将"表现出是不完美"的想法已成为普通的事实。有人预言维多利亚时代的许多宗教和哲学将"被诗歌所代替"，我们从这一预言会得出什么看法呢？至少我们知道此事并未发生。很难说诗歌已经以任何明显的方式取代了宗教和哲学。我们从阿诺德的其他文章判断，他是一位宗教改革家而不是一个不可知论者。

但是，他在可能利用诗歌作文化媒介方面作出了杰出的范例。他开始时试图告诉我们如何阅读诗歌，如何分辨好诗与坏诗。这包括要从头开始重新评价英国的诗人，而不要过多地去纠缠某一篇文章。他给我们引用了一些例子，而不是企图解释什么是好诗。（这一方法后来扩大了，把整个诗歌作为教材，这成为20世纪中叶美国新评论家的主要方法。）他举的例子不仅有英国诗歌，而且也有他所知道的其他欧洲诗歌。

第二篇文章《甜蜜与光明》告诉我们，阿诺德作为文化的传教

插图作者注："由他的两首主要诗歌所产生的联想被编织进马修·阿诺德的画像中……左边是贝壳和有关大海生活的回想'多佛滩'，在他头上，'邵莱布和罗斯托'中的主人公正在格斗。"

士，勇敢地进入了敌营。他的口号是“使理性和上帝的意志占上风!”和“完美……在于成为某种事物而不是占有某种事物”。利用这些口号，他确立了他理想中的和睦融洽的人。然后，他一个个地攻击了敌对的偶像：财富，迷信身体的活力和大家族，清教，机械，边沁的功利主义等等。他断言，文化是一种民主思想，必须把它“从社会的一端传播到另一端”。

（王宝玉 译）

诗歌研究

“诗歌的前景是广阔的，因为，随着时间的推移，在与其高贵的命运相符的诗歌中，我们人类将找到越来越稳固的支持。没有一种信条不曾被动摇，没有一种公认的教义不曾被证明是可疑的，没有一种已被接受的传统不面临瓦解的威胁。我们的宗教已在事实中、在假设的事实中显现自身；它把情感隶属于事实，而现在事实正在抛弃它。但是，在诗歌中观念即是一切，其余的则是幻想的、神圣的幻想的世界。诗歌把它的情感隶属于观念；观念即事实。今天，我们的宗教中最为感人的部分就是它的未被察觉的诗意。”

在阐述在我看来应该与我们的看法一致，并在所有的诗歌研究中指导我们的思想时，请允许我引用我自己的这些话。我们目前的工作是要追溯世界诗歌长河中一条巨大的支流。这里我们要追溯的是英语诗歌的源流。但是，不管是像这里一样，我们只专注于追溯构成这一浩大诗歌长河的几条支流里的一条，还是试图了解所有这些支流，我们的指导思想应该是一样的。我们应当看重诗歌，而且要比习惯上对诗歌的看法更高。我们应当看到它具有更大的作用，服从于更高贵的命运，比迄今为止人们通常安排给它的命运更高贵。人类会越来越发现，我们不得不求助于诗歌来阐释生活对于我们的意义，求助于诗歌来安慰我们、支持我们。没有诗歌，我们的科学会显得不完美；被我们现在当作宗教和哲学的大多数东西将被诗歌所代替。我认为，没有它科学就会显得不完美。华兹华斯恰当而准确地把诗歌称作“一切科学面容的充满激情的表达”；若没有它的表达，面容会是什么样子呢？华兹华斯又恰当

而准确地把诗歌称作“一切知识的生命和敏锐的心灵”：我们的宗教夸耀诸如当今一般智力的人所依凭的那些证据；我们的哲学以对因果关系、有限与无限存在的论证而自矜；这些不是知识的幻影、梦想与虚假的表面又是什么？终有一天，我们将对我们自己曾经信赖它们、曾经如此严肃地看待它们而感到惊讶；我们越是洞悉它们的空虚，就越是会珍视由诗歌提供给我们的“知识的生命和敏锐的心灵”。

但如果我们把诗歌的命运想象得如此高贵，我们就必须提高我们对诗歌的标准。因为，为了能够完成这一崇高使命，诗歌必须是优秀的上乘之作。我们必须使自己习惯于高标准与严格的评价。圣伯夫讲到，有一天，有人在拿破仑面前被说成是骗子，拿破仑说：“如果你愿意，你就尽管当骗子好了；哪里没有欺骗呢？”圣伯夫回答说：“是的，在政治中，在统治人类的艺术中可能的确如此。但是，在思想界，在艺术中，这种光荣——这种永恒的荣耀是，欺骗将无法找到进身之阶；这里具有人的高贵品质的不可侵犯性。”这话说得妙极了，让我们牢牢抓住它。在诗歌中——诗歌是思想与艺术合为一体的东西——这种光荣，这种永恒的荣耀是，欺骗将无法找到进身之阶；这一高贵的领域是永葆不受侵犯的，不可侵犯的。欺骗即混淆或消除优秀与低劣、健康与非健康或半健康、纯正与非纯正或半纯正的区别。每当我们混淆或消除这些区别时，不管是有意识的还是无意识的，就是欺骗。在诗歌中——比其他领域更甚——不允许混淆或消除这些区别。因为，在诗歌中优秀与低劣、健康与非健康或半健康、纯正与非纯正或半纯正的区别是重要的，并且，这种区别由于诗歌的高贵命运而至关重要。在诗歌中——在为这种以诗歌的真与美的法则进行批评所规定的条件下，作为对生活的批评——随着时间的推移和其他支持物的消失，我们人类的精神将会找到——我们已经说过——它的安慰与支

持。然而，这种安慰与支持所产生的力量将与对生活批评的力量成正比。而这种对生活的批评只有当表达批评的诗歌是优秀的而不是低劣的、是健康的而不是非健康或半健康的、是纯正的而不是非纯正或半纯正的时候，才会有力量。

最优秀的诗歌才是我们所需要的；人们会发现，最优秀的诗歌具有塑造我们、支持我们、给我们以愉快的力量，其他任何东西都不行。对于诗歌中优秀作品的较为清新、深刻的感受以及从中汲取的力量与欢乐，是我们从像眼下这样一部诗集中所能得到的最为珍贵的益处。然而，在这样一部诗集的性质和艺术处理上，不可避免地具有某种东西，它倾向于模糊我们对于什么应该是我们的收益的意识，并且使我们不能专注于对这种收益的追求。因而，从一开始我们就应该在头脑中稳固地树立起这种收益的地位，应该迫使我们自己在阅读过程中不断地回过头来，想到这种收益。

是的，在阅读诗歌的过程中，对于最好的、真正优秀作品的感知以及对于从中汲取的力量与欢乐的感受应该不断地出现在我们的头脑中，并指导我们对所阅读的作品进行评价。但是，如果我们不提防，这种真正的评价——这种唯一纯粹的评价——就容易被其他两种评价，即历史的评价和个人的评价所取代，而这两种评价都是靠不住的。一个诗人或一首诗歌可能对我们有历史价值，可能由于个人的原因值得我们考虑，也可能对我们来说真正有价值。他（它）们可能对我们有历史价值。一个民族的语言、思想和诗歌的发展过程具有极大的吸引力；把一个诗人的作品视为这个发展过程的一个阶段，我们可能很容易使自己把它作为诗歌看得比它本身实际如何更为重要，我们会使用颇为夸张的溢美之辞来评论它；一言以蔽之，会对它评价过高。在诗歌鉴定中，由于此种评价而引起的类似谬误，可以称之为历史的评价。其次，一个诗人或一首诗歌由于涉及我们自身的个人原因而值得我们考虑。我们个人

的共鸣、爱好和环境强有力地左右着我们对这个或那个诗人作品的评价，使我们把它作为诗歌赋予它比它本身实际具有的更大的意义，因为它对我们来说具有或曾经具有很大的意义。这里我们也过高估价了我们的兴趣对象，对它使用颇为夸张的溢美之辞。这样我们就有了诗歌鉴定中第二种谬误的根源——由我们可以称之为个人的评价而引起的谬误。

这两种谬误是很自然的。显然，对于一种诗歌发展历史的研究多么自然地使人由于一些曾经声名卓著而今默默无闻的人和作品停留下来，责备粗心的公众仅仅顺从于传统和习惯，在他们民族的诗歌中从一个著名的诗人或作品跳到另一个诗人或作品，全然不知忽略了什么，不知道保存那些保存下来的东西的理由，不知道这种诗歌成长的全部过程。法国人已经成为研究他们自己早期诗歌的勤奋的学生，很久以来他们曾经忽视了这些诗歌；这种研究使他们中的许多人不满于他们的所谓古典派诗歌——17世纪的宫廷悲剧，一种由于缺乏真正诗歌的特征、由于它的芜蔓与无味的藻饰而很早就受到伯利森指责的诗歌，但这种诗歌曾在法国占绝对统治地位，好像它的确是完美的古典诗歌。这种不满是很自然的；然而，活泼而有造诣的批评家M.夏尔·德埃里科尔特，这位《仁慈的马罗》的编者在说到“围绕在古典作品周围的华丽的云彩对于文学的未来犹如迷雾，正如为考察历史它也无法叫人容忍一样”时，就太过火了。他继续说：“它阻止我们看到比单一的时刻、达到顶点的和例外的时刻更多的东西；它对于一种思想和一种工作的概括是虚构的和专断的。它以光环代替特征，它在原先有人在那里的地方放置一座雕像，在我们面前掩盖起一切努力、尝试、弱点和失败的迹象，它不要研究，只要尊崇；它不向我们展示事情是如何做的，它只强加给我们一个典型。首先，对历史学家来说，这种古典人物的创造是不允许的；它使得诗人离开他的时代，离开他的生

活，打断了历史的相互联系，并以习惯的赞扬使批评失去判断力，使对文学根源的研究不受欢迎。它提供给我们的不再是人的形象，而是端坐于他的完美作品之中寂然不动的上帝，像奥林匹亚山上的朱庇特；年轻的学生很难相信——对于他来说，这样的作品被放置在距他如此遥远的地方展示着——它不是由那个非凡的头脑创造出来的。”

这些话说得很漂亮并且富于说服力，但我们一定要为区别辩护。一切依赖于一个诗人的古典特征的真实性。如果他是个暧昧的古典作家，我们就筛掉他；如果他是个假古典作家，我们就揭穿他。但是，如果他是一个真正的古典作家，如果他的作品属于真正的优秀之作（由于这是“古典”、“古典的”这个词真正、正确的含义），那么，对我们来说重要的事情是尽可能深刻地感受和欣赏他的作品，识别它与那些不具有和它一样高贵特征的作品之间的巨大差异。这才是有益的，这才是建设性的，这是从诗歌研究中获得的巨大裨益。任何干扰、阻碍它的东西都是有害的。确实，我们一定要睁开眼睛来读古典作品，不要被迷信蒙上眼睛；我们一定要看清什么时候他的作品变得浅薄了，什么时候它跌出了优秀作品的行列，在这种情况下，我们必须以它固有的价值来评价它。但是，这种否定性批评的用途不在于它自身；它的作用完全在于使我们对于真正优秀的作品有更加明确的感受和更为深刻的喜悦。追溯一部真正的古典作品的努力、尝试、弱点和失败之处，了解作家的时代、生活以及他的历史关系，这仅仅是对文学的浅薄涉猎，除非这种追溯还具有对作品本身明确的感受和深刻的喜悦。也许有人会说，我们越是了解一位古典作家，我们就越能更好地欣赏他的作品；如果我们能够与马修塞拉活得一样长，如果我们所有的人都具有完全清晰的头脑和坚定不移的意志，这也许是对的，像在理论上具有可能性一样。但这种情况与我们的中学生学习希腊语和拉丁语极为相

似。我们要求他们辛勤奠定的语文基础，在理论上是为真正鉴赏希腊作家和拉丁作家做良好准备。可以说，我们越是全面地奠定了这一基础，我们就越能更好地欣赏这些作家。如果时间不是这样短，学生们的头脑不是这样快就疲劳了，他们的注意力不是这样快就耗尽了的话，那么确是如此；实际上，只要还在进行这种辛勤的语文上的准备，对作者就会知之甚少，对他们作品的欣赏就会更少。对于在诗歌中作"历史的根源"调查的人来说，情况也是如此。他应该由于他的调查而更好地欣赏真正的古典作品；他通常不能专心于欣赏最好的作品，他使自己过多地忙于阅读二流作品，并且易于根据他在阅读作品时花费的精力而相应地过高评价它。

像本书这样一部编辑物难免存在着追寻历史根源与历史关系的观念。自然，在书中展示诗人的任务是指派给众所周知高度评价这些诗人的人来担任的，而不是指派给对他们没有特殊爱好的人去担任。并且，研究作家、展示作家这种工作本身就使我们倾向于肯定和夸大他的作用。因而，在这种工作中，我们肯定会经常受到诱惑而进行历史的评价或个人的评价，忘记真正的评价；然而，如果我们要让诗歌给予我们充分的益处，我们就必须进行后一种评价。既然这种益处——这种明确感受和深刻欣赏诗歌中真正优秀的、纯正的古典作品的益处——如此之大，我认为，我们要在头脑中坚定地把它作为我们研究诗人和诗歌的目标，把达到这个目标的欲望作为这样一种原则，正如"模仿"所说的那样，不管我们阅读或认识到什么，我们总要回到它上面来。

我们研究古代诗人时，历史的评价很可能影响我们的判断和我们的语言；而当我们研究当代或者至少是现代诗人时，则个人的评价可能影响我们。由历史的评价所引起的夸张本身或许没有什么了不得。他们的议论很难传到公众的耳朵里来；或许这些议论也不总能强加于那些接受它们的文人。但是，它们却危险地导致

对语言的滥用，因而，我们听到有人把我们时代的诗人凯德蒙比之于弥尔顿。我已经注意到一位很有造诣的法国批评家对“历史的根源”的热忱。另一位杰出的法国批评家M.维泰特就他们民族的早期诗歌《罗兰之歌》的著名文献进行评论。这确实是一份极为有趣的文献。流浪艺人或叫吟游诗人泰乐费——在黑斯廷斯他曾与征服者威廉的军队在一起，行进在诺曼部队的前面——曾如此叙述这一传说，讴歌“查理曼、罗兰与奥利费，歌唱死在龙塞斯瓦列斯的仆从”；这就提示人们，在由一位叫作图罗尔都或者叫作台罗尔德的人所写的《罗兰之歌》——一部保存在牛津的博德莱安图书馆的12世纪手稿中的诗歌——中，肯定有泰乐费的诗歌所咏唱的内容，或许还有原诗的一些词句。这首诗有力而生动，同时也不无感伤。然而，M.维泰特并不满足于在这里面看到了具有一定诗歌价值和具有很高的历史价值与语言价值的文献；他在这里面看到了一部伟大而绝妙的作品，一座具有史诗的全部特征的纪念碑。在它的总体设计上，他发现了宏大的构思，在细节上，他发现朴素与崇高的经常结合，这些——他真诚地说——是这部真正史诗的标志，并且使它区别于文人时代的矫揉造作的史诗。人们可能会想到荷马；这是那种赞扬荷马的语言，荷马才是当之无愧的。更高的赞语也不可能有了，这样的赞语只属于品位最高的那类史诗，而不属于其他作品。那么，让我们来品尝一下《罗兰之歌》写得最好的地方。罗兰受了致命的创伤，躺在一棵松树下，面对着西班牙敌人一方——

此时他回忆起许多往事——
他的勇敢所征服的一切土地，
快乐的法兰西，他的族人，
还有养育过他的沙乐梅恩君主。①

① 《罗兰之歌》，III，第939—942页。

我再次说，这是具有它自身无可辩驳的诗歌特征的朴素作品。它当得起这样的赞扬，这样的赞扬对它来说也就足够了。但是，现在让我们来读荷马——

她说：他们早已长眠于大地柔软的怀中，

在他们自己亲爱的土地，他们的祖国拉斯蒂蒙。①

此时，我们置身于另一个世界，置身于不同等级的诗歌之中；这里才当得起M.维泰特嘉许《罗兰之歌》所用的最高的赞语。如果要使我们的话语有一定的意义，如果要使我们的判断具有一定的可靠性，我们就一定不要把最高的赞语加在等次无限低下的诗歌上。

确实，发现什么诗歌属于真正优秀的作品并且能给我们带来最大的益处，与把大师们的诗行和词句谨记在心并把它们作为其他诗歌的试金石相比，没有更大的帮助。当然，我们并不要求其他诗歌与它们相似；它们可能迥异其趣。但如果我们老练些的话，一旦我们把这些诗行与词句烂熟于心，就会发现，我们可以把其他诗歌与它们相比，而它们则是甄别在其他所有诗歌中是否具有崇高的诗歌特征，以及这种特征存在程度的确实可靠的试金石。一些很短的段落，甚至几行诗就足以解决我们的问题。挑选我刚才引用的荷马史诗中海伦谈起她的兄弟的两行诗；或者引用他的——

啊，不幸的一对，为什么我们把你们交给珀琉斯王，交给凡人？

你们不会变老，你们是不死的。

是否你们对生来受苦的人们心怀哀痛？②

这是宙斯对珀琉斯的马所说的话；或者最后引用他的——

---

① 《伊利亚特》，III，第243、244页（由霍里特博士翻译）。（参阅《西方世界名著》，第4卷，第21页。——编者）

② 《伊利亚特》，XVII，第443—445页。（参阅《西方世界名著》，第4卷，第126页。——编者）

正如我们所听到的，老人家，往昔你也不幸……①

这是阿克琉斯面对哀求者普里阿摩所说的话。引用但丁的无与伦比的一句半诗，乌哥利诺说的令人毛骨悚然的话——

我并不哭：我的心肠已经变得这样硬；

他们哭了。②

（朱维基 译）

引用俾德丽采对维吉尔说的可爱的话语——

上帝在他的宏恩中把我造成这样，

你们的不幸接触不到我；

这里熊熊的火焰也烧不到我。③

（朱维基 译）

引用这行朴素而完美的诗句——

他的意志给予我们安宁。④

（朱维基 译）

引用莎士比亚笔下亨利四世对睡眠的忠告的一两行诗——

在巍峨高耸惊心眩目的桅杆上，

你不是会使年轻的水手闭住眼睛吗？

当天风海浪做他的摇篮，

那巨大的浪头被风卷上高高的云端，

发出震耳欲聋的喧声……

（朱生豪 译）

---

① 《伊利亚特》，XXⅣ第543页。（参阅《西方世界名著》，第4卷，第177页。——编者）

② 《神曲·地狱篇》，XXXIII，第39、40页。（参阅《西方世界名著》，第21卷，第50页。——编者）

③ 《神曲·地狱篇》，II，第91—93页。（参阅《西方世界名著》，第21卷，第3页。——编者）

④ 《神曲·天堂篇》，III，第85页。（参阅《西方世界名著》，第21卷，第110页。——编者）

再引用哈姆雷特将死时对霍拉旭的请求——

你倘然爱我，请你暂时牺牲一下天堂上的幸福，
留在这一个冷酷的人间，
替我传述我的故事吧。

（朱生豪 译）

引用弥尔顿的具有弥尔顿诗风的段落——

天使长的光芒虽然这样消减了，
但他仍比众天使亮得多。
他的脸上刻有雷击的伤痕，
忧虑蟠踞在他憔悴的两颊上……

（朱维之 译）

还有这样两句诗——

以及永不屈服、永不退让的勇气，
还有什么比这些更难战胜的呢？

（朱维之 译）

最后我们引用普罗塞耳皮娜的失去的优雅结尾，这一失去——

……使色列斯柔肠寸断，
为寻找她走遍天涯。

如果我们能够圆通并能运用这几行诗句，它们自然足以使我们对诗歌保持清晰而纯正的判断，使我们免于对其作出错误的评价，并指导我们进行真正的评价。

我上面引用的这些例子相互之间差异很大，但它们共同具有这种特征：具有最高贵的诗歌品质。如果我们完全为它们的力量所打动，我们就会发现我们获得了某种感觉，不管什么样的诗歌放在我们面前，我们都能感受到诗歌中那种高贵的品质存在或缺乏的程度。批评家们花大力气从理论上概括出构成诗歌崇高品质特征的东西，而我们直接求助于具体的例子要好多了——引用那些具

有高贵的、确实具有最高贵品质的诗歌的例子，然后说：诗歌的高贵品质的特征就是在这里表达出来的东西。我们要认识这些特征，从大师们的诗句中感受到的远比从批评家们的文章中读到的深刻得多。然而，如果急于要求我们对这些特征作出某种批评性的描述，我们或许可以稳妥而大胆地断言，这些特征的确不是怎样和为什么产生，而是从哪里产生。它们存在于诗歌的内容和主旨中，存在于它的手法和风格中。这两个方面——一方面是内容和主旨，另一方面是风格和手法——具有很高的美、价值和力量的标志与特征。但如果要求我们抽象地界定这种标志与特征，我们的回答一定是：不，我们会因此而把问题搞模糊，而不会澄清问题。因为，这种标志与特征是这部诗歌以及与之在品质上相类似的所有其他诗歌的主旨与内容以及风格与手法所赋予的。

至于诗歌的主旨与内容，我们只能再加上一种东西，即由亚里士多德的深邃的言论来指导我们：诗歌高于历史的优越性在于它具有更高的真实性和更高的严肃性。因而，让我们在说过的话上再加上：最优秀诗歌的主旨与内容由于在很大程度上具有真实性与严肃性而获得它们的独具的特色。我们还可以再加上——这实质上是十分明显的——对于最优秀诗歌的风格与手法来说，它们独具的特色、它们的特征是由它们的修辞，更是由它们的情节变化赋予的。尽管我们在诗歌优越性的两种性质、两个特征上进行区分，然而，它们是相互依存地联系在一起的。最优秀诗歌的内容和主旨上表现出来较高的真实性与严肃性与标志诗歌风格和手法的修辞和情节的优越性是不可分的。这两种优越性紧密相连，呈稳定的正比关系。对于诗人的内容与主旨来说，高度的诗歌的真实性与严肃性缺乏到怎样的程度，我们可以肯定，对于他的风格与手法来说，修辞与情节的高度的诗歌特征就会缺乏到怎样的程度。并且，根据诗人在风格和手法上缺乏修辞与情节的高贵特征的程度，

我们也会发现，在他的内容与主旨上同样缺乏高度的诗歌的真实性与严肃性。

我们阐述了上述的论点，这些不过是枯燥的一般原则；它们的全部意义在于运用。我真希望学习诗歌的每一个学生自己能运用它们。他自己运用这些原则会比我运用它们给他留下远为深刻的印象。由于篇幅有限，我不可能充分运用上面提出的那些原则；但是，怀着至少使其中的某些意义显示出来、并通过它们更为稳固地建立起一个重要原则的希望，在留给我的篇幅内，我将以我之见用这些原则迅速地开始追溯英国诗歌的发展过程。

我要再一次回到法国的早期诗歌，我们自己的诗歌在其根源上与之不可分割地联系在一起。在十二三世纪，即所有现代语言和文学的播种期，法国诗歌在欧洲具有明显的优势。这种诗歌的两个分支——即用奥伊尔方言创作的作品和用奥克方言创作的作品——中，用奥克方言写成的诗歌，即法国南部的行吟诗人的诗歌十分重要，因为它影响到意大利的文学，这是现代欧洲最早发出真实而雄壮声音的文学，并且产生了古典作品——由于它，在但丁和彼特拉克笔下诞生了古典作品。但是，十二三世纪法国诗歌在欧洲占优势，这要归功于它的用奥伊尔方言写成的诗歌，即法国北部的诗歌，现代法语即由这种方言产生的。在12世纪，这种传奇体诗歌的发达在英国，在盎格鲁—诺曼诸王的宫廷里比在法国本土更早、并且更为兴旺。然而，这是法语诗歌的繁荣；并且由于我们民族的诗歌此时正在形成，它就由这种诗体产生出来。这种在12世纪和13世纪占有了欧洲人的感情和想象力的传奇体诗歌是用法语写成的；正如骚塞恰当地评论的那样："它们是法语文学的骄傲，我们没有任何东西可以与之相抗衡。"它的主题来自各个地区；但是传奇体诗的背景是法语，它对所有的主题来说都是共同的，它传遍了欧洲。传奇体诗歌代表法语诗歌、文学、语言在中世纪的鼎

盛时期形成了无法比拟的优势。意大利人布鲁奈图·拉蒂尼——一位研究但丁的专家——用法语写作他的《财富》，他说：因为“他们的语言更富于魅力，更普遍地为所有的人所使用。”在同一个世纪——13世纪——法语传奇作家特洛伊的克利斯蒂安系统地提出他的祖国——法国在骑士精神和文学上的所有权：

现在通过这本书你将了解到，
希腊首先拥有骑士精神与文学的声誉；
然后，骑士精神与文学上的领袖地位转移到了罗马，
现在则来到了法兰西。
上帝恩准它在这里永驻；
保祐那块土地能使它由衷地喜悦，
它驻足于法兰西的荣誉不再离去！

然而，现在这种法语的传奇体诗歌是一去不复返了，特洛伊的克利斯蒂安的这段文字对它主旨的影响和风格的感染力做了不公正的描述。仅仅凭借历史评价的方法我们可以使自己相信，任何传奇体诗歌都具有诗歌的价值。

但是，14世纪出现一位受这种诗歌养育，通过这种诗歌学会他的手艺，从这种诗歌中得到词汇、韵脚和格律的英国人；甚至那种意大利人曾经使用过的、乔叟直接从意大利人那里借鉴过来的诗节，其根源和萌芽或许也来自法国。乔叟（我已经提到了他的名字）强烈地吸引了他同时代的人，但是，特洛伊的克利斯蒂安和爱森巴赫的沃尔夫拉姆也同样如此。然而，乔叟的魅力是持久的；他的诗歌的价值无需历史评价的帮助；它是货真价实的。他是快乐与力量的真正的源泉，这一源泉仍然为我们流淌着并永远流淌。随着时间的推移，他的作品将会得到比现在更广泛的阅读。他的语言是给我们造成困难的一个原因；然而，我认为，在相当大的程度上彭斯的语言也是如此。至于乔叟——像彭斯一样——这是一种

能被迅速克服并接受的困难。

如果我们问一下自己，乔叟的诗歌在什么地方具有超过传奇体诗歌的巨大的优越性——为什么从读这种诗歌到读乔叟的诗歌，我们会立刻感到自己置身于另一个世界中，我们会发现，他的优越性同时存在于他的诗歌的主旨与风格两个方面。他在主旨上的优越性是由他对人类生活开阔、自由、朴素、清晰而又亲切的见解赋予的——这同在传奇体诗人那里完全缺乏对人类生活的理解大不一样。乔叟不像他们那样无能；他获得了从一个主要的、真正人类的观点来观察生活的能力。我们只需回忆一下《坎特伯雷故事集》的"总引"就够了。德莱顿对它的评价是恰当的："按谚语说一句：这里的东西太多了，这就够了。"他还说："他是机智的永恒的源泉。"诗歌这种对生活的高度的批评是通过对事物的开阔、自由、健康的表现来获得主旨真实的；乔叟的诗歌就具有主旨的真实。

关于他的风格和手法，如果我们首先想一想传奇体诗歌，然后再想一想乔叟在修辞上非凡的洗炼、在情节上非凡的流畅，我们就很难对乔叟的诗歌给以适当的评价。它们的魅力是不可抗拒的，它们完全有理由使人陶醉，他的后继者由于被陶醉而称之为"语言的金露"。约翰逊在挑剔德莱顿把乔叟诗歌说成是我们诗歌中一流的精品、并且说高尔也能写出和谐的诗句与流畅的韵脚时，就完全忽略了这一点。我们诗歌的优美的含义远远不止于此。一个民族可能有能写些和谐的诗句与流畅的韵脚的诗人，然而却根本没有真正的诗歌。乔叟是我们辉煌的英国诗歌之父；他是我们"纯洁的英语的源泉"，因为，他依靠在修辞与情节上非凡的魅力开辟了一个时代，建立了一种传统。我们可以从斯宾塞、莎士比亚、弥尔顿、济慈的诗歌中追溯到乔叟那洗炼的修辞和流畅的情节的传统；我们感到在他们的诗歌里有时具有他那洗炼的修辞的长处，有时具有他那流畅的情节的长处。这种长处的魅力是不可抗拒的。

尽管我的篇幅有限，我也一定要找出空隙来举例说明乔叟的长处，正像我举例说明其他伟大的古典作家的长处一样。我想说，只一行诗即足以表现出乔叟诗歌的魅力；仅仅这样一行诗——

啊，童贞永存的烈士！

就具有我们在所有传奇体诗歌中无法找到的手法与情节上的长处；但是，这等于什么也没有说。除去我上面提到作为乔叟诗歌传统的主要继承人的那些诗人之外，类似的长处我们或许不会在其他所有的英国诗歌中找到。如果我们对乔叟诗歌的笔调不是谙熟于心，一行诗无论如何是太少了；让我们选取一节诗。这是从《女修道院长的故事》中节选的，一个基督教的孩子在犹太人居住区被杀害的故事——

我的喉咙被砍断，一直伤到颈骨。
这个孩子说，是的，按照一般常理，
我早就该命归黄泉。
但是，救世主耶稣，你在契约中会发现
他的荣耀永存并为世人所铭记在心。
为向他亲爱的母亲致敬，
我要高声吟唱：噢，阿尔玛。

华兹华斯把这个故事改写为现代英语，为了感受一下诗歌的魅力怎样的微弱以至于消失掉，我们只要读华兹华斯模仿乔叟这一节诗的前三行诗句就够了——

我想，我的喉咙被砍断，一直伤到骨头，
这个年轻的孩子说，是的，照一般常理，
我在数小时前就该命归黄泉。

魅力消失了。经常有人说，乔叟诗歌的流畅、洗炼的感染力依赖于对语言的自由、破格的处理，而这在今天是不可能的；彭斯也喜欢自由地在 *neck*、*bird* 之类的词后面加后缀，使它们变为双音节

词，使 *cause*、*fhyme* 等词后面不发音的 e 发音而变为双音节词。确实，乔叟诗歌的流畅与这种用词上的自由有关系，并且受惠不小；但我们不应该说依赖于此。这种流畅依赖于他的天才。其他一些用词同样自由的诗人并没有达到乔叟一样的流畅；彭斯自己也没有达到这个水平。而且，像莎士比亚、济慈这些与乔叟同样具有才华的诗人知道怎样不用破格使用词语而达到乔叟一样的流畅。

然而，乔叟还算不上一位伟大的古典作家。他的诗歌轻而易举地超越了天主教徒的所有传奇体诗歌，超越了英国所有与他同时代的人的诗歌，超越了继他之后直至伊丽莎白时代所有的英国诗歌。这得力于诗歌主旨的真实，得力于这种真实同诗歌风格的真实的自然与必然的统一。然而，我认为，乔叟还算不上一位伟大的古典作家。他不具备古典作家的特征。他所缺乏的东西，我们只要提一下基督教的一流古典作家——早于乔叟80年去世的不朽的诗人但丁的名字，我们就会得到启示。像这样的诗句的特征——

他的意志给予我们安宁……

是乔叟根本达不到的；我们赞美他，但我们感到，这种诗歌特征对他来说是不可企及的。也许有人会说，这必然是那个发展阶段上英国任何一位诗人所达不到的。情况可能如此；但是，我们要对诗歌进行真正的评价，而不是历史的评价。不过，我们可以说明这种特征的缺乏，乔叟的诗歌缺少某种东西，那些排在乔叟前面的诗歌一定要具有这种东西才能列入最优秀作品的光荣行列。不必怀疑这种东西到底是什么。这就是严肃性，高度的、卓越的严肃性，亚里士多德把它作为诗歌的主要长处之一。乔叟诗歌的主旨，对于事物的见解，以及对生活的批评具有开阔、自由、精明、宽厚等特点；但却没有这种高度的严肃性。荷马对于生活的批评具有这种严肃性，但丁和莎士比亚也同样具有。主要是这种严肃性为我们的精神提供能够依靠的东西；随着我们当今时代对诗歌要求的不

断增加，这种能够给我们提供依靠的特性将会得到越来越高的评价。乔叟死后五六十年，从巴黎的贫民窟中发出一种声音，贫困的维龙产生于他那放荡而罪恶的生活的声音，在其幸福的时刻（例如《漂亮的妓女帽》的最后一节①）就具有比乔叟所有的作品更多的严肃性这种诗歌的重要特征。然而，这种严肃性在维龙以及其他类似于维龙的诗人那里出现是间歇性的；伟大诗人之伟大，他们对于生活批评的力量就在于，他们作品中的这种特性是持续性的。

因而，我们把乔叟作为一个诗人来赞扬一定要有这样一种限度；他缺乏伟大古典作家所具有的高度的严肃性，由此缺乏他们长处的一个重要部分。关于乔叟，我们仍然要记住的一个事实是，根据我们坚定地对一切诗歌所采取的真正评价而得到的他那合乎最高标准的价值。尽管他不具有诗歌的高度的严肃性，但他却有诗歌的主旨的真实以及与主旨真实相适应的风格与手法优美的长处。我们的真正的诗歌即与他一同诞生。

就我目前的论题来讲，我不必详细叙述我们伊丽莎白时代的诗歌，或者这种诗歌的延续以及至弥尔顿的结束。我们所有的人都声称，在对这种诗歌的评价上意见一致；我们所有的人都把它视为我们最伟大的诗歌，把莎士比亚和弥尔顿视为我们的古典诗人。真正的评价在这里得到了普遍的赞同。至于我们诗歌的下一个阶段就开始出现了分歧和困难。对于诗歌的历史评价确立起来；问题是它与真正的评价是否相吻合。

---

① 在维龙的歌谣中，一位贫穷的妓女伤悼她的青春与美丽的时光。歌谣的最后一节是这样的：

我们相互哀悼美好的年华，
可怜的老傻瓜，
我们佝偻着身子坐下，像一堆皮球；
我们点着一堆麻秸取暖，转瞬即灭。
往昔我们多么受宠！
我们一个人曾征服了多少男人。

德莱登时代，连同继德莱登之后的整个18世纪，相信确实产生了自己时代的古典作品，甚至在诗歌上超过了他们的所有前辈。德莱登认为“英语诗歌的美妙从不为我们的祖先所理解与掌握”这样的观点不必去严肃地争论。考利在乔叟的诗歌中什么也没有看到。正如我们所看到的那样，德莱登真诚地赞美乔叟，绝妙地赞扬他的内容；但是关于他的优美的手法与情节，德莱登所能发现的全部值得一提的东西是“其中具有苏格兰情调的粗犷的和谐，这种和谐自然而悦耳，尽管并不完美。”艾迪生想要赞扬乔叟的诗歌，把它们与德莱登自己的作品相比较。整个18世纪，甚至直到我们的时代，对于所发现的我们早期诗歌中好诗的一成不变的赞语是，它甚至近似于德莱登、艾迪生、蒲柏、琼生的诗歌。

德莱登和蒲柏算古典诗人吗？这种历史的评价——这种评价就是这样主张的，它已经确立了这么长时间，不会轻易作出让步——是真正的评价吗？众所周知，华兹华斯与柯尔律治否认这种评价；但是，华兹华斯与柯尔律治的权威对青年一代并无多大影响，并且，有许多迹象表明，18世纪以及它的判断正在重新受到人们的宠爱。这些受到人们宠爱的18世纪诗人是古典作家吗？

我在有限的篇幅内不可能充分讨论这个问题。哪个文人会毫不退缩地断然否定“像德莱登和蒲柏这样的人无论如何是文学大师；他们两位都是如此令人赞美的天才，他们之中的一位——德莱登——是在各方面都具有如此活力与创造力的人”这样的主张呢？但是，如果要从诗歌中获取充分的益处，我们就一定要对它进行真正的评价。在目前的情况下，我寻求某种不冒犯尊严而能达到真正评价的方式。或许最好的办法是从真诚的赞美开始，因为这样开始较为容易。

我们看到查普曼这位伊丽莎白时代荷马的翻译者在他的序言中这样表达他的观点：“尽管真理赤裸裸地坐在深渊之中，从加迪

斯到奥罗拉以至恒河，很少有几双眼睛能够发现她，但是，我仍然希望这几双眼睛在此发现并证实，我们的诗人这一天早晨从她的黑暗中走出来的时候，他的头上带着光环。”我们说这种文章叫人无法忍受。当我们发现弥尔顿写道：“当某人不再为希望畅快地写作值得赞美的事物——此时我愈加坚信这种观点——而感到沮丧，此后不久，他自己就应该是一首真正的诗歌了。”我们说这样的文章富丽堂皇，但是有些陈旧，读起来不方便。而当我们读到德莱登这样对我们说：“维吉尔在盛年大量而安闲地写作的东西，我在垂暮之年着手翻译；我同种种欲望进行搏斗，为病痛所困扰，为我的天分所束缚，而我写下的一切都容易被误解。”此时我们惊呼，在这里我们终于找到了纯正的英语散文，只要我们知道怎样去应用，我们都会乐于应用这样的散文。然而，德莱登与弥尔顿是同时代的人。

但是，在王朝复辟以后，我们的民族感到迫切地需要健康的散文的时刻到来了。同样，我们的民族感到迫切地需要从宗教在清教徒年代所实施的具有吸引力的偏见中解脱出来的时刻也到来了。这种解脱的到来不带有消极的过激、不带有对灵魂的宗教生活的某些忽略与削弱是不可能的；18世纪的精神史向我们表明：没有这些代价，解脱就不会实现。解脱还是实现了；偏见——如果继续存在，那无疑是有害和起阻碍作用的——被消除了。文学也同那个时期我们的宗教一样。人们需要健康的散文；但是，不在灵魂富于想象的生活上加一些霜，健康的散文就不可能在我们中间发展起来。一种健康的散文所必需的品质是正规、一致、精确、协调。文人——使他们的民族获得一种健康的散文也许是他们的命运——不管他们写散文还是写韵文，对于正规、一致、精确、协调等品质必然给予特殊的、几乎是全部的关注。然而，对于这些品质的全部关注即包括对诗歌的某种抑制与遏止。

我们把德莱登视为我们的散文与理性时代、我们的卓越而不可或缺的18世纪强有力的光荣的奠基者，把蒲柏视为杰出的高尚的牧师。就他们的使命与命运而言，他们的诗歌像他们的散文一样令人称道。你问我德莱登的诗句——几乎是随便从哪里挑选——不好吗？

奶白色的雌鹿，永生而不变，

在牧场上吃草，在林木间漫游。

我的回答是：就散文与理性时代的创始人而言是令人称道的。你问我蒲柏的诗句——几乎是随便从哪里挑选——不好吗？

我指着洪斯罗的欧石楠、邦斯蒂的绵羊，

你的羊肉和我的小鸡即由此产生。

我的回答是：就散文与理性时代的高尚的牧师而言是令人称道的。但是，你问我这样的诗句是否发自于对生活作了充分的诗歌的批评的人，发自于对生活的批评具有高度的严肃性——或者即使不具有如此高度的严肃性——具有诗歌的开阔、自由、洞悉与宽厚的人？你问我在这两个人的诗句中对于生活观念的使用——这种使用无疑是强有力的——是强有力的诗歌式的吗？你问我这两个人的诗歌是具有如此充分的诗歌式的批评的内容还是具有与之不可分割的手法；是否具有像——

请你暂时牺牲一下天堂上的幸福……

或者是

还有什么比这些更难战胜呢？

或者是

啊！童贞永存的烈士！

这样的诗句的特征？我的回答是：没有，也不可能有；它是散文和理性时代建设者的诗歌。尽管他们写作韵文，尽管从某种意义上说他们是诗体艺术的大师；德莱登和蒲柏不是我们的诗歌的古典

作家，他们是我们的散文的古典作家。

格雷是那个时代文学在诗歌方面的古典作家；他的地位是独特的，在此需作一些介绍。他没有那些达到了对生活作有主见批评的诗人——这些诗人将越来越受到人们的喜爱——的分量与力量。但是，通过不断地钻研与欣赏，他与伟大的诗人们生活在一起，首先，他与希腊人生活在一起；他领悟了他们诗歌式的看待生活的观点，领悟了他们的诗歌手法。这种观点与手法不是从他自身产生的，是他从别人那里学到的；他没有自由而充分地运用它们。但艾迪生与蒲柏从没有运用过它们，而格雷则不时地加以运用。在我们的诗歌中他是最贫穷、最薄弱的古典作家，然而，他是一个古典作家。

现在，讲完格雷，随着我们接近18世纪末，我们碰到了彭斯的伟大名字。我们着手讨论对诗人个人的评价开始流行、不克服困难就无法进行真正的评价的年代。但是，尽管有个人与民族偏见的恼人压力，还是让我们努力对彭斯的诗歌作出真正的评价。

就他的英格兰方言诗歌来说，彭斯基本上属于18世纪，对我们几乎没有什么影响。

留心凶恶的暴力，恶贯满盈，
得意洋洋地从乱世中崛起；
看那轻信的天真成了牺牲，
由于狡猾的欺骗指出了一条错路；
阴险的诉讼正用如簧之舌
把正义与邪恶的鲜血一齐吞下。

很显然，这不是真正的彭斯。否则，他的名字与声望早就消失了。克莱琳达的爱情诗人西尔万达也不是真实的彭斯。他自己告诉我们："这些英格兰方言诗歌把我窘死了。我没有像掌握我的本民族语言那样掌握这种语言。事实上我认为，我用英格兰方言思维

比用苏格兰方言思维更贫乏。在《邓肯·格雷》中，我曾用英格兰语来修辞，但是，我做的一切都是愚蠢透顶。"我们英格兰人自然致力于彭斯用我们自己语言写作的诗歌，因为我们很容易读懂它们；但在那些诗歌里我们没有看到真正的彭斯。

真正的彭斯当然在他的苏格兰方言诗歌中。让我们大胆地说，对于大量这样的诗歌——不断地涉及苏格兰酒、苏格兰宗教和苏格兰生活习俗的诗歌——一个苏格兰人的评价易于带有个人的倾向。一个苏格兰人习惯于苏格兰酒、苏格兰宗教和苏格兰生活习俗的世界；他对它感到亲切；他迁就属于这个世界的诗人。他在这种温情脉脉的心境里读到像《圣集》、《万圣节前夕》这样的作品。然而，当阅读者不是对他偏袒的苏格兰人时，这个苏格兰酒、苏格兰宗教和苏格兰生活习俗的世界就会不利于诗人，而不是有利于他；因为它事实上不是一个美丽的世界，没有人能够否认诗人叙述一个美丽的世界所具有的优势。彭斯的苏格兰酒、苏格兰宗教和苏格兰生活习俗的世界，通常是一个刺耳的、色彩暗淡的、令人厌恶的世界；甚至他的《佃农周末之夜》的世界也不是美丽的。无疑，诗人对生活的批评可能具有征服世界并使我们愉悦的真实性与感染力。彭斯可能征服了他的世界，他的确常常征服他的世界，但是，让我们观察一下他是怎样成功的和他成功在什么地方。彭斯是我们碰到的由于个人的倾向性而导致误解的第一个事例；让我们仔细观察他，他是经受得起仔细观察的。

他的许多崇拜者会告诉我们，彭斯是乐天的、真诚的和讨人喜欢的，请看——

美酒才是幸福！它的好处
超过一切学校！
它把才华点亮，叫智慧成熟，
将智慧塞满我们的头脑。

不论是淡啤酒还是威士忌，
还是更带劲的烈性酒，
只要多喝就准保得力，
能使我们心灵目秀，
不论黑夜，或白天。

（王佐良 译）

彭斯的诗歌里有大量这样的题材，这是不能令人满意的，不是因为它是饮酒诗，而是因为它没有饮酒诗——公正地说——所通常具有的那种严肃性的东西。这里有些虚张声势，有些令我们感到他没有用真实的声音同我们说话的东西；因而，其中有些诗歌上不健康的东西。

他的崇拜者以更加坚定的自信告诉我们，当他的诗歌维护人的独立、平等和尊严时，彭斯是个真诚而伟大的诗人，像在那首著名的《不管那一套》中所写的——

国王可以封官：
公侯伯子男一大套。
光明正大的人不受他管——
他也别梦想弄圈套！
管他们这一套那一套，
什么贵人的威仪那一套，
实实在在的真理，顶天立地的品格，
才比什么爵位都高！

（王佐良 译）

他们在这里发现了他的崇高、真诚的风格；当这位了不起的天才——他是如此经常地蔑视说教的——进行说教时，他的崇拜者更加坚定自己的信心——

这爱情深藏的圣所

大大地把它骄纵；
但不要勾引那不法的流浪汉，
尽管没人揭露这私情。
我摒弃那全部的罪恶，
那遮人眼目的冒险行径，
但是，噢！这使我内心的全部感情
僵化麻木又冰冷。

或是一首更崇高的诗——

只有制作我们的心的上帝
　才能最有力地考验我们：
他知道每根心弦能发多少音，
　每条血管能载多少情。
那么在天平之前让我们住口，
　因为我们无法把它摆平，
也许算得出人家干了什么，
　却不知顶住没干的事情。

（王佐良 译）

或者是一首更好的诗——他的崇拜者会说，这是一首无法超越的诗——

给稚子与娇妻
　筑造一个安乐窝，
这才是人生的
　真正的乐趣与骄傲。

彭斯的崇拜者会对我们说：这就是你们要的对生活的批评；这里对生活提出了意见！这里毫无疑问是提出了意见。我们引用的最后几行诗的信条几乎正好与苏格拉底的——色诺芬告诉我们——一切教诲的目的相一致。这个意见是强有力的；并且，它是由一位如

此卓著的人物、一位(还需要我说吗?)语言大师提出来的。

但是,对于诗歌的最高成就来说,还要求比对生活提出有力的意见更多的东西;它必须是在诗歌的真实与诗歌的美的法则所规定的条件下提出来的。这些法则规定了——作为基本条件——诗人在处理如这里所讨论的这样一类题材中的高度的严肃性,这种来自绝对真实的高度的严肃性。正是这种诞生于绝对真实的高度的严肃性赋予这样的诗句——

他的意志给予我们安宁……

赋予但丁对生活的批评以力量。这种特征在我们上面从彭斯诗歌里摘引的段落中能感受到吗?当然不能;确实,如果我们感觉灵敏的话,我们一定会察觉,在这些段落中我们没有听到真正的彭斯从灵魂深处发出的声音;他没有从这样的深处同我们讲话,他或多或少地在进行说教。对于这些段落的赞美较少——由于其中缺乏完美的诗歌的特征——我们的补偿是,我们将更多地赞美那些能找到这种特征的诗歌。

彭斯像乔叟一样,缺乏伟大的古典作家那种高度严肃性和与他的作品所缺乏的那种高度严肃性相一致的内容与手法的长处。他有时在深沉与热情的伤感中碰到了它,像拜伦在《阿比道斯的新娘》中引来作为警句的不朽的四行诗,而这四行诗所具有的诗歌品质的深刻性是拜伦自己的诗句中所不具有的——

假如我们不是同样地倾心相恋,
假如我们不是同样地盲目相恋,
不曾相见,亦不曾分别,
我们也不会如此柔肠寸断。

但是,彭斯没能使整首诗都具有这种品质;《告别南希》中的其余部分则是冗繁之词。

我认为,认识到他的作品具有内容的真实与手法的真实,但没

有一流大师们的那种特征与诗歌的长处，我们就成功地达到了对彭斯的真正的评价。他对于生活的真正的批评——当这位纯粹的诗人从内心发出声音时——是讽刺性的；它不是——

至高无上的上帝，你巨大的体系
使我充满了这些苦痛，
我坚意赖此生存，它们是最佳的药石，
因为，这些苦痛乃是你的意志！

相反它倒是："吹着口哨忘却这一切！"不过，我们可以像评论乔叟一样评论他，当生活与世界摆在他面前时，他的见解是开阔的、自由的、敏锐的和宽厚的——因而也的确是诗歌式的；他表达他所见到的事物的手法也与之相匹敌。但是，同时我们必须注意到他与乔叟的巨大差异。乔叟的自由在彭斯那里通过火一般的、无所顾忌的活力而得到升华；乔叟的宽厚在彭斯那里深化为同情各种事物——对人类的同情，还有对非人类的同情——的压倒一切的意识。彭斯没有乔叟手法的流畅，他的手法具有活力与跳跃的敏捷。彭斯具有比乔叟大得多的气势，尽管魅力或许不足。乔叟的世界比彭斯的世界更美丽、丰富和意味深长；然而，如果彭斯的开阔与自由得到充分的展开，像在《汤姆·奥桑特》中，或者像在那有力而光辉的作品《快乐的乞丐》中那样更为充分地展开的话，他的世界就会是另一番景象，因为，他的诗歌的才华征服了他的世界。在《快乐的乞丐》的世界中，不止有丑陋与贫困，还有兽性；然而，这部作品在诗歌上是个极大的成功。它具有使歌德的《浮士德》中奥尔巴赫地下酒店那著名的场面相比之下显得做作而平淡、只有莎士比亚和阿里斯托芬可以与之相匹敌的雄浑、真实与力量。

在他的开阔与自由起了极大作用的这些作品中，还有在他把无限的狡黠与智慧加在机敏之上、把无限的同情加在宽厚之上、他的手法无懈可击因而整部作品完美无缺的那些诗作与歌谣中——

如在向被他毁坏了窝的老鼠致辞、在《邓肯·格雷》、《汤姆·格伦》、《郎吹口哨妹就来》、《往昔的时光》等诗中(这份名单也许能开列得比这长得多)——在这里，我们得到了真正的彭斯，对这个彭斯的真正评价的确必须很高。他不是一个古典作家，他不具有伟大的古典作家的卓越严肃性，他没有起而对生活进行批评并具有古典作家长处的诗句；但他是一位具有主旨的完全健康的诗歌的诗人。我们所有的人对他的悲哀都有一种倾向性，我们或许是由于他那感人至深、有时几乎是令人无法忍受的悲怆的风格而极力推崇彭斯；因为，在这样的诗歌中——

我们曾赤脚蹚过河流，
　水声笑语里将时间忘。
如今大海的怒涛把我们隔开，
　逝去了往昔的时光！

（王佐良 译）

在这里他是可爱的和健康的。但是，也许就是依靠他那些较为轻松而狡黠的杰作健康的尽善尽美，他才在诗歌上对我们来说最为生机勃勃。对于那些被雪莱的个人评价，即认为那美丽的灵魂建造了他词句与形象的多彩的迷雾——

置于塔顶强烈空虚之内的朦胧

这一个人的评价引入歧途的——正像我们中间这样多的人过去、现在和将来可能被雪莱的评价引入歧途一样——彭斯的爱好者来说，接触彭斯没有比接触他的最狡黠最健康的东西更为有益的了。把《解放的普罗米修斯》中的诗句——

在这夜晚与晨光之交
　我的骏马得以松口气，
然而大地刚刚发出警告
　他们的飞行一定比火还快……

与《汤姆·格伦》中的诗句放在一起比较，这是多么有益啊——

我的妈妈不断地向我聒噪，
　叮嘱我提防年轻人；
她说，他们阿谀奉承将你骗；
　但是谁能这样评价汤姆·格伦？

然而，随着我们探讨如此接近我们时代的诗歌，我们就进入了激烈争论的领域——像拜伦、雪莱、华兹华斯的诗歌——对于这些人的诗歌的评价不仅经常是个人的，而且带有个人的感情。就我的意图而言，我们已经列举了彭斯——我们遇到的第一位对其作品的评价显然倾向于个人的评价的诗人——的例子，已经提示我们如何把伟大的古典作家的诗歌作为一种试金石来修正这种评价，正如我们前面用同样的方式对我们遇到的历史的评价进行修正一样，这就足够了。像目前这样一部辑录了一系列著名诗人与诗作的选集，为我们坚定地努力对诗歌作出真正的评价提供了良好的机会。我试图指出一种能够帮助我们作出如此评价的方法，并且在运用中展示这种方法，以使任何一个喜欢它的人有机会自己去运用它。

值此分手之际，让我再重复地说，无论如何，目的——方法与评价都是为达到这一目的而设计的，并且通过达到这一目的，如果能够达到的话，它们才能获得它们的全部价值，即能够明确地感受和深刻地欣赏诗歌中最好的真正的古典作品——是至为重要的。我们经常听人家讲，一个新的时代正在开始，在这个时代中，我们将看到众多一般的读者和大批一般的文学作品；这样的读者不需要也不会欣赏比这样的文学更好的作品，提供文学作品正在成为一种庞大的有利可图的行业。即使好的文学作品完全不能够在世界上流传，我们继续独自欣赏它仍然是很值得的。然而，尽管有各种暂时的现象，文学是绝对不会停止在世界上流传的；它决不会

失去其至高无上的地位。文学的流传及其至高无上的地位的确不仅是由世界的灵敏而有意的选择，而且是由某种远为深刻的东西——由人类自我保护的本能来保障的。

（韩慧强 译）

甜蜜与光明

蔑视文化的人把文化的动因看做是好奇心；有时他们甚至把文化的动因仅仅看做是孤傲和虚夸。被认为沾沾自喜于一星半点希腊文和拉丁文的文化，不是由好奇心那样的智力产生的。对它的重视不是出于完全的虚荣和无知，就是把它看成是获得社会和阶级荣誉的手段，它像徽章或称号那样把它的拥有者与没有这种荣誉的人分离开来。严肃的人不会把这称为文化，或认为它在文化方面有任何价值。严肃的人对文化抱有与此完全不同的看法，为了找到真正的依据，我们必须找到文化的某种动因，按照它的词语看，其意义可能真的不明确。这样的一种动因就是好奇心一词所给与我们的。

我在此前曾经指出，我们英国人与外国人不一样，既不把这个词用于褒义，也不把它用于贬义。对我们来说，这个词总带有某些不赞许的意思。当外国人谈到好奇心时，他指的可能是对思维对象的一种自由的和富于理智的渴望，但对我们来说，这个词指的总是轻浮的、不光彩的活动。不久前，《每季评论》刊登了对法国著名评论家M.圣伯夫的评价，根据我的看法，这一评价是很不充分的。它的不足之处主要在于：按照我们英国人的看法，它忽视了好奇心一词确实包含的双重意义，认为如果M.圣伯夫从事评论工作是受好奇心驱使的话，那么已有足够的证据对M.圣伯夫进行指责，但它没有注意到M.圣伯夫以及与他在一起的许多人都认为这是值得赞许而不是应被指责的，它也没有指出为什么对此要真正进行指责而不是赞许。由于对智力问题有一种好奇心——这

种好奇心是无用的，仅仅是一种病态——那么，为自己的目的和为了要认识事物的本来面目，对思维对象肯定也有一种好奇心，一种追求的欲望。对有才智的人来说，这种好奇心是自然的，而且是值得赞许的。不仅如此，这种想要认识事物本来面目的愿望，意味着思想的平衡和调节，不经过有效的努力往往是实现不了的。它与盲目的、病态的心理冲动正好相反，我们指责好奇心时就是指责这种冲动。孟德斯鸠说过："促使我们学习的第一动因应是想增加我们天性方面的优点，使有才智的人更有才智。"不论怎样表达，这就是真正科学热情的真实基础，而对于文化来说，它不过是这种热情的一个结果。即使我们让好奇心一词继续描述它，那也是一个很好的理由。

但对文化还有另一种看法，认为不仅是对科学的热情，而且想要观察事物本来面貌的纯正愿望——对一个有才智的人来说，这是天然的和正常的——似乎也是文化的根由。还有一种观点认为，我们对邻居的所有的爱，想要有所作为，帮助他人和仁慈行善，想要消除人们的过错、澄清人们思想的混乱和减少人类的不幸，以及想在离开这个世界时比我们见到它时更加美好、更加幸福的这一崇高愿望——这些动因，特别是被称作社会性的动因——都是构成文化的部分根由，而且是主要的、突出的根由。因此恰当地说，文化不是源自好奇心，而是对完美事物的爱，对完美事物的研究。它的动力不仅仅是或不主要是在寻求纯粹知识时所表现出来的科学激情，还来自想做好事的那种在道德和社会方面的激情。初看时，我们用了孟德斯鸠"使有才智的人更加有才智！"这句话作为它的宝贵格言，再看时，没有哪句格言比威尔逊主教的话更为恰当："使理性和上帝的意志占上风！"

想做好事的激情趋向于行动而不是思考，而且它要开始采取行动，因此它易于过分急燥地确定理性和上帝意志的含义。想做

好事的激情也易于把自己的概念——它来自自身的发展状况，因而也具有它所有的缺点和不成熟——作为行动的基础，而文化的特点是它兼有科学的激情和行善的热情，它要求对理性和上帝的意志应该有真实的认识，不轻易地让自己不成熟的概念去代替它们。由于知道不是基于理性和上帝意志的行为或制度是无益的和不稳定的，因此即使在思考之前抱有减轻人类谬误和苦难这一伟大目的，文化也不想采取行动和建立什么东西。它会记得，除非我们知道如何行动和如何建立，以及我们应该做些什么和建立些什么，否则，采取任何行动和建立任何东西都是没有什么用处的。

这种文化比单纯建立在求知这一科学热情上的文化更加有趣、更具有深远意义。但是，在一个充满信任和热情、并且知识的视野正在我们周围展开的时代，这种文化才会繁荣昌盛。我们曾长期生活与活动在那种封闭和禁锢的知识领域里，现在这一领域不是正在开放吗？现在，新的光芒不是正在寻找自由通道照耀着我们吗？过去很长一段时间，这些光芒没有射向我们的通道。那时候，要想让世界的行动去适应它们也是没有用的。过去，许多人抱有一种清规戒律，认为那就是理性和上帝的意志，他们被紧紧地束缚在这些戒律之中，无权观望外面的世界。在这种情况下，想使理性和上帝的意志在人们中间占主导地位的希望又在哪里呢？现在，在社会、政治、宗教方面坚持那些清规戒律的顽固势力令人惊奇地屈服了。拒绝一切新事物的顽固势力令人惊奇地屈服了。现在的危险不是人们顽固地只把他们的陈规旧习当作理性和上帝的意志，而是他们会很容易地把这样或那样的新奇事物看作是理性和上帝的意志，或是他们低估了这二者的重要性，认为只要采取行动就行了，而不愿烦劳自己使理性或上帝的意志在这方面占上风。现在是文化能起作用的时刻，认为应该使理性和上帝的意志占上风的文化相信完美，研究并追求完美，不再受顽固排斥任何新事物

的阻挠，不再仅仅因为它们是新思想而不予接受。

一旦对文化抱有这种看法，一旦不把文化仅仅看成是为了观察事物的本来面目和为了了解宇宙秩序——这似乎是世人想要和打算做的，赞同这种秩序的人会得到幸福，反之，则会带来不幸——总之，是要了解上帝的意志，我是说，只要不把文化仅仅看成是要努力去认识和了解上帝的意志，而且也是要努力使上帝的意志占上风，那么，文化在道德、社会和仁慈方面的特征也就变得明显了。为了我们个人的满足努力去寻求真理，这的确是使其取得成功的开始，为这开辟了道路，事情总是这样。因此，不仅对其歪曲的模仿和颓废，而且对其自身进行指责，是错误的。但也许是因为与具有这样伟大而明显的效用所作的更为广泛的努力相比，它看起来是自私、渺小和无益的，因而对它进行了指责，并且轻蔑地冠之以好奇心这一含糊其词的字眼。

人类通过宗教这一最伟大、最重要的努力表明它要促进自身的完善。宗教是人类最深刻经历的声音，它不仅促成和认可这个目的——这也是文化的伟大目的，即使我们弄清什么是完善并且使其能占主导地位——而且在一般确定人类的完善包含哪些内容时，宗教和文化的结论也是一致的，即文化通过已经听到的有关人类经验的所有意见，通过艺术、科学、诗歌、哲学、历史以及宗教的所有意见来确定这个问题，使其能得到更加完满和更加可靠的解决。宗教认为：上帝的王国就在你自身之中，同样，文化也认为人类的完善在于内心世界、在于人性自身的发展和占主导地位，而人性与我们的兽性则是有区别的。思想和感情构成了人性所特有的尊严、财富和幸福，文化认为人类的完美就在于思想和感情这些天赋的日益奏效和总的、协调的发展。正如我从前有一次说过的："人类的心灵是通过自身的无限完善、自己才能的无限增加，以及自己智慧和美的无限增多才找到了他们的理想。为了实现这个理

想，文化是不可缺少的帮手，这就是文化的真正价值。”文化所想象的完美的特点是发展和变化，而不是一有所获就停滞不前。在这一点上，文化与宗教也是一致的。

因为人是一个伟大整体的成员，人性所具有的同情不允许一个成员对其余成员冷漠无情，或是独自美满快活，按照文化对美满的想法，我们人性的发展必须是综合的发展。正如文化所认为的那样，当个人处于孤立状态时，完善是不可能实现的。当个人迈向完美时，要求他带动其他人与他一起同行，要求他继续竭尽全力地扩大和增加到那边去的人。如果个人不这样做，那么，他本身的发展也会受到阻碍和限制。这里，文化和宗教使我们再次承担了同样的义务。威尔逊主教说得好，宗教认为：“促进上帝的王国就是要增进和加速个人自己的幸福”。

但最后，正如文化对人性和人类经历进行了充分公平的研究后所了解到的，完美是各种力量的协调发展，这构成了人性的美和价值，它不是过分发展某一种力量而使其他力量受到损害。在这里，文化又超越了宗教，超越了我们一般想象的宗教。

如果文化是对完美的研究，是对和谐的完美、全面的完美和在于变成什么而不是得到什么的完美——它注重于思想和精神的内在条件而不是外部环境——的研究，那么，显然，这种文化就不是布赖特先生、弗雷德里克·哈里森和其他许多自由党人倾向于称之为无意义和无用的东西，而能为人类起十分重要的作用。这种作用在我们现代世界尤为重要，因为现代世界的整个文明在机械和物质方面已远远超过了希腊和罗马的文明，而且，这种趋势会越来越发展。但首先在我们自己的国家，文化要起重要作用，因为在这里，文明到处具有的那种机械性质的特点表现得最为突出。的确，文化要我们注意的几乎是所有完美的特性，而在我们国家遇到了一些强有力的反对和蔑视它们的倾向。认为完美是思维和精神

的内心世界的想法，与我们看重的机械和物质文明是不同的。正如我已经说过的，没有哪个地方像我们这样看重机械和物质文明。认为完美是人类大家庭全面发展的想法与我们强烈的个人主义、与我们对约束个性自由活动的所有限制的憎恨，以及与我们"人人为己"的格言都是不相容的。我们缺乏灵活性，我们不会从多方面观察事物，我们精力充沛地热衷于我们碰巧要进行的某项特殊事业，而作为人性应协调发展的完美的概念，首先与这些都是不一致的。所以，在这个国家，文化要完成的任务是艰巨的。它的拥护者们会有、而且可能在很久以后还会有一段艰难的时刻。长时期内，人们会更多地把他们看作是高雅的或虚假的耶利米，而不是朋友和恩人。但如果他们坚持不懈，这最终不能阻止他们做好事。同时，每一个愿意仔细、冷静地观察事物的人都应当十分清楚地看到他们所进行的活动的方式以及他们必须反对的那些习俗。

我说过，相信机械是我们容易重犯的危险；相信机械——如果它还能干点好事的话——简直到了与它所服务的目的最不相称的程度；但总是相信机械，好像机械本身有什么价值。除了机械还有什么是自由？除了机械还有什么是人民？除了机械还有什么是煤？除了机械还有什么是铁路？除了机械还有什么是财富？甚至除了机械还有什么是宗教组织？现在在英国，几乎每个人都惯于谈论这些事情，好像这些事情本身就是宝贵的结局，因而它们无可争辩地具有一些完美的性格。在此之前，我注意到了罗巴克先生为证明英国现在的伟大和幸福和完全阻止所有反对者讲话所惯用的论点。由于罗巴克先生不厌其烦地重复他的这一论点，因此我不知道为什么我不应该对他的论点予以注意。罗巴克先生总是问道："在英国，不是每个人都能畅所欲言吗？"他认为那就足够了，因而当每个人都能畅所欲言时，我们的愿望就应该满足了。文化是研究美的，除非当人们可以畅所欲言并且他们所说的也值得一说，即

说的话有价值，而且对的比错的多，否则，文化的愿望是不会得到满足的。在回答一些外国人对海外英国人的衣着、外表和行为提出的责难时，《泰晤士报》同样强调说英国人的理想是每个人愿意怎么做就怎么做，愿意怎么看就怎么看。但文化部坚决不让缺乏教养的人把他的喜好作为培养自己的准则，而是使他日益懂得什么是真正的美、雅、适，使那些缺乏教养的人能够喜欢这些东西。

对铁路和煤来说也是一样。在最近讨论煤的供应可能不足时，人们一定听到了一些奇谈怪论。成千上万的人都说，煤是我们国家伟大的真正基础，如果我们缺少煤，英国的伟大也就终结了。但是，文化向我们提出了一个问题：什么是伟大？伟大是一种精神状况，足以激发爱、情趣和羡慕之心，具有伟大的明显证明是我们激发了爱、情趣和羡慕之心。如果明天英国被大海吞没，一百年后，在下面两者之中，哪一个最能激发人类的爱、情趣和羡慕之心，从而最能证明它是伟大的——是过去20年的英国，还是在精神方面作出了辉煌努力的伊丽莎白时代的英国，虽然那时我们的煤矿以及依靠原煤的工业没有什么发展？那么，好吧，要我们把煤或缺这些东西说成是英国伟大之所在，这是多么谬误的思想方法，而文化却一心要弄清事实的真相，从而驱散了这种错觉，为真正的完美确立了标准，它是一位多么有益的朋友！

又要谈财富，为了物质上的好处，我们庞大的工厂都在为它服务——最平常的口头禅告诉我们，人们怎样总是易于把财富本身看成是一个珍贵的目的。肯定地说，他们从未像今天的英国人那样去对待它。现在十个英国人中有九个都认为，我们如此富有就证明了我们的伟大和繁荣，而昔日的英国人对任何事情的信念都没有这么坚定。现在，文化的用处是，通过它有关完美的精神标准，帮助我们把财富仅仅视为机器，不仅是口头说要把财富视为机器，而且真正使我们领悟和感觉到它确实如此。如果不是文化净化

了我们的头脑，那么，整个未来和今天的世界将不可避免地会属于市侩们。我们称之为市侩的那些人，正是这样一些人，他们坚信，我们十分富有就证明了我们的伟大和财富，他们尽力使他们的生命和思想变为财富。文化说："想想这些人，然后再想想他们的生活方式、他们的习惯、他们的举止和他们的语调；仔细看看他们；观察一下他们阅读的文学、使他们感到高兴的事情、他们的谈吐以及构成他们思维的想法。如果拥有财富的人将变成这样一种人，那么，还值得要任何数量的财富吗？"这样，文化就产生了一种不满，它在遇上富有和工业社会里人们共有的思潮方面可能具有最高的价值，并且像人们可能希望的那样，即使它不能使当代世界摆脱庸俗化，也许会在将来做到这一点。

再谈谈人口，还有身体健康与活力，这些东西在任何地方都没有像在英国那样受到如此不明智、令人误解和言过其实的对待。这两者的确都是机器。但我们看见，在我们周围有多少人就此而止，而没有再看远一些！是的，人们听到，有人刚刚读了《泰晤士报》上登载的伦敦户籍处处长有关这个国家婚姻与生育统计的某些文章，就会以十分严肃的语气谈论英国的大家庭，好像这样的家庭有什么东西是美好、高尚和值得称赞的，好像只要英国的市侩带着他的12个孩子去晋见大法官，就会理所当然地为教区的居民所接受。

也许有人说，不应该把身体健康和活力与财富和人口一样仅仅看成是机器，它们具有更加真实和更加重要的价值。这是真的，但只有当它比财富或人口更密切地与完美的精神条件联系在一起时，事情才会如此。一旦我们把它们与完美的精神条件分离，并且像我们现在所做的那样，追求它们只是为了得到它们，仅此而已，那么，我们对它们的仰慕就像仰慕机器一样，就像我们爱慕财富或人口一样的不明智和庸俗化。任何对人类完美有适当认识的人都会清楚地注意到，对身体精力与活动的培养要服从于更高的精神

目的。使徒书的作者对提摩大说："身体锻炼收益不多；对上帝虔诚会使万物受益。"功利主义者富兰克林也明确说道："饮食要适合你的体质，要考虑智力的奉献。"文化观点完全、明确记住了人类完美的标记，并没有像宗教或功利主义那样给予完美一种特殊的、有限的特征。我认为，爱比克泰德的话最充分地说明了文化的观点。他说："它是一种*aphuia*的标记"，即一种没有锤炼好的品性，"它使你们只沉溺于与身体有关的事情，例如，过分关心锻炼，过分讲究吃喝，过分热衷于散步，过分热衷于骑马。所有这些事情只应附带做一下，我们真正关心的应该是精神与品格的培养。"这种说法真是好极了。的确，希腊词*euphues*（锻炼得很好的品性）对完美的看法恰似文化希望我们想象的那样：一种和谐的完美，一种具有美与智慧的完美，它结合了"两个最崇高的东西"，就像斯威夫特在他的《书战》中非常高兴地称呼的"两个最崇高的东西，甜蜜和光明。"虽然无论怎么说，他自己在这两者中有一种享有得太少了。*euphues*是指喜爱甜蜜和光明的人；而*aphues*则是我们的市侩。希腊人之所以怀有巨大的精神旨趣，是因为他们受到了人类完美这一基本品格中主要的和愉快的思想的鼓舞；而且布赖特先生对文化的误解产生于对希腊文与拉丁文的一知半解，但毕竟来自希腊人（他们影响了我们的教育机器）的这种令人惊叹的精神旨趣，这本身就是对它的一种崇敬。

这样，在使甜蜜和光明成为完美的特征时，文化和诗具有同样的精神，和诗遵循同一规律。与我们的自由、我们的人口和我们的工业主义相比，我们中许多人更加依靠宗教组织来挽救我们。我认为宗教至今比诗更加重要地表现了人性，因为宗教更广泛地为实现完美而努力，而且吸引了更多的民众。但美与人性在各方面都很完美的想法——这是诗的主要思想——是一种真实的、非常宝贵的思想，虽然在克服我们兽性方面的明显缺点和在道德上具有完

美的人性——这是宗教的主要思想——方面，还没有取得这种思想应该使我们取得的成绩。这种思想在自身增添了一种虔诚的宗教思想之后就注定要改变和支配其它事物。

在希腊最好的艺术和诗中，宗教与诗已经结合为一体。美和人性在各方面都很完美的思想本身又增添了一种宗教的、热诚的活力，并且通过它在起作用。因此，对我们来说，这样的艺术和诗具有如此非凡的趣味和教益，虽然它是——我们必须承认，如同关心整个人类一样，确也关心了希腊人自己——一种时机尚不成熟的企图，要取得成功，这一企图需要人性的道德与宗教修养得到比过去更多的支持和发展。但是，希腊具有美、和谐和人类完美无缺的思想，这并没有错，因为它是如此应急、如此重要。但要使这一思想太应急、太重要，那是不可能的，只是必须增强道德方面的素养。如果我们缺少或误解了美、和谐和人类完美无缺这一思想，即使我们增强了道德方面的素养，那也不是正确的做法。显然，我们现在缺少或误解了这一思想。如果我们像现在这样依靠自身没有、也不能给予我们这一思想的宗教组织，并且在使这些组织得到了发展和占了优势后，就认为我们已经做得不少了，我认为，那我们就犯了过于重视机器的通病。

一种司空见惯的情况是，在利用我也许可以称之为绝对的、内心的平静与满足——当我们接近精神完美而不仅仅是道德上的完美或相对的道德上的完美时，我们会得到这种平静与满足——克服了我们兽性中的明显缺点以后，人们会去干扰内心的平静与满足。世界上没有哪个民族比我们英国民族做了更多的事情、进行了更多的斗争以实现这一相对的道德上的完满。因为世界上没有哪个民族能够抵抗这一恶魔。因此，按照这些词最新、最明显的观念，征服邪恶需要如此急迫的力量和现实。我们已经得到了报酬，不仅我们对这一指令的顺从给我们带来了世上极大的繁荣，而

且更重要的是，我们有了巨大的内心的平静与满足。有的人在争取完美方面作出了初步努力，取得了内心的平静与满足，于是对于他们并非十全十美的事物和体现这些事物的宗教组织使用了只有取得十全十美后才能使用的语言，它是人类灵魂对其预言的一个遥远的反响。对我来说，没有什么事比看见人们这样做更令人伤感。几乎不用我说，宗教本身向它们提供了许多这类美好的语言。他们在随心所欲地使用这一语言。但它确是对这一并非十全十美的事物的最严厉的批评。我们仅仅通过我们的宗教组织尚未实现这一点罢了。

英国民族对于道德发展和自我征服在感情上的冲动，在清教主义方面表现得比其它任何地方都要强烈。清教主义在独立派的宗教组织里比其他地方表现得更为明显。现代独立派人士办有一张报纸，叫做《非国教徒》，它办得不错，内容也很真挚。这个机构大力宣扬的座右铭、标帜和公开的信仰是："反对国教者的不信奉国教，新教徒的新教"。这里就有甜蜜与光明，有完全和谐的人类完美的理想！人们用不着到文化和诗里去寻找语言对它作出判断。本身就想实现完美的宗教提供了对它作出判断的语言，而这语言又是我们每天的口头禅。圣彼得说，"最后，要同心同德，感情一致。"有一个判断清教徒理想的典范："反对国教者的不信奉国教，新教徒的新教！"这样的宗教组织才是人们信奉、信赖和愿为其牺牲自己生命的组织！我认为，这就是即使稍具完美和克服了我们兽性的明显缺点所表现出来的极好美德，以至对我们说来，帮助我们实现它的宗教组织似乎是宝贵的、有益的和应该宣传的，尽管它的额上还贴着这样一个不完美的标志。人们已经习惯于给予宗教语言一种特殊的应用，使其仅仅成了一种行话，以至他们对宗教自身对宗教组织缺点的指责置若罔闻。他们肯定会欺骗自己，把这一指责搪塞过去。只有文化对他们的批评才能打动他们，因为文化与

诗一样，说的不是深奥微妙的语言，并且是用人类在各方面都完美无缺的理想果断地检验这些组织。

但有人会说，有文化的人和诗人在实现和谐完美所必经的第一阶段，在克服我们兽性中的那些大而明显的缺点时，总是一而再地失败，并且是引人注目地失败了，是这些宗教组织的荣誉帮助我们克服了那些缺点。这是真的，他们的确是经常这样失败了。他们常常不具备清教徒的美德和缺点。他们的危险之一就是他们对清教徒的缺点感受如此之深，以至大大忽视了清教徒的德行。但我不会让他们开脱而让清教徒受过。有文化的人和诗人常常缺乏道德，而道德是必不可少的。他们因缺乏道德而受到惩罚，犹如清教徒因其德行而得到酬劳。他们在其犯有错误的地方受到惩罚，但他们对于美、甜蜜和光明的理想以及人性的各方面都完美无缺的理想，依然是真正完美的理想；正如清教徒对于完美的理想是狭隘的和不完全的，但他们的德行受到了丰厚的酬劳。1920年因躲避英国教祸而移居美洲的清教徒作了极为轰动的航行，当我们自己想想，如果莎士比亚和维吉尔——在他们身上，甜蜜、光明和人性中最具有人情味的一切都是显著的——与他们同行，莎士比亚和维吉尔会发现他们是如何难与这些人为伍，但人们对他们和他们的完美标准还是会作出正确的判断。让我们也以同样的方法来判断我们周围的宗教组织。不要让我们否认他们所做的好事和得到的幸福，但我们也不要看不清他们对人类完美的理想是狭隘和不完全的，而且反对国教者的不信奉国教和新教徒的新教也将永远不会实现真正的人性。正如我就财富问题所说的：让我们看看那些富有者和在为财富而奋斗的那些人的生活。对于宗教组织，我也是这样说的。看看《非国教徒》这张报纸所想象的生活——对国教的猜忌，冲突，茶会，国教分离派教堂的揭幕和布道，然后把它看成是人类生活的一种理想，而这一生活正在从各方面完善自己，并

利用它所有的机制去追求甜蜜、光明与完美！

像《非国教徒》一样，另一张报纸代表了这个国家的另一个宗教组织。它不久前报道了埃普瑟姆的民众在德比赛马日的情况，描述了那些民众的所有不道德的行为与丑恶。然后作者把矛头突然转向了赫胥黎教授，问他不依靠宗教怎能整治所有这一切不道德的行为与丑恶。我承认，我也想向提出了这个问题的人提问：你又打算怎样利用宗教来整治这一切呢？如果一种生活是如此不美好，如此枯燥乏味，如此不完备，如此狭隘，如此远离一种真正的、令人满意的有关完美的理想，就像你自己所反映的你的宗教组织的生活，那么这样的生活理想又怎能克服和改变所有这些不道德的行为与丑恶呢？文化对研究完美的最强烈的要求，宗教组织有关完美这一概念确不完备的最明显的证明——如同我说的宗教组织表现了人类为追求完美至今所作的最广泛的努力——将会在我们掌握了它的生活与社会中找到，我不知道掌握它已有多少百年了。我们都参加了这个或那个宗教组织。我们都以我前面已经提及的、崇高的、热切的宗教语言把我们自己称为上帝的孩子。上帝的孩子——真是自命不凡！——我们怎样才能使自己符合这一称号呢？依靠我们的言论和行动。我们这群上帝的孩子所做的，我们生活的宏伟中心，我们为自己建立的定居城市却是伦敦。伦敦难以形容的外部丑恶与它内部的国家匮乏和私人富有——此处引用了萨卢斯特让加图谈到罗马时所使用的这些词——在世界上都是无与伦比的！还有，我们这些上帝的孩子所说的话，攻击我们集体思想最厉害的声音，英国发行量最大的报纸，全世界发行量最大的报纸，都是《每日电讯报》！我是说，当我们的宗教组织——我承认它们为我国民族至今所取得的完美表现出了最大的努力——使我们处于不可能更佳的境遇时，正是仔细检验它们对完美有什么想法的大好时刻，以了解它是否没有考虑到我们也许可以借重的

人性的各个方面与力量，并了解如果对完美的看法更加全面的话，它是否能起更大的作用。我是说，英国人对我们宗教组织的依靠以及像他们现在这样对人性完美的概念的依靠，就像我们对自由、强大的基督教、人口、煤和财富的依靠一样，即仅仅是相信机器，结果是徒劳的。我是说，只有文化对这进行了有益的抵制，因为文化主张实事求是地看待事物，要把人类引向更加圆满、更加和谐的完美。

但是，文化通过它对所有机器的态度——如果它坚持认为它是机器的话——表现出了：它对完美具有真诚的爱，它的愿望仅仅是要使理智与上帝的意志占上风，它摆脱了狂热。当狂热的信徒看到人们由于迷信那种机器——不论它是财富和工业主义，不论它是对身体的力量和活动的培训，不论它是一个政治组织还是一个宗教组织——而给自己带来灾祸时，他们会竭力反对对于这个或那个政治和宗教组织、对于游戏和体育锻炼或对于财富和工业主义的偏好，并强烈地试图制止它。但甜蜜和光明所赋予的灵活性是真诚地追求文化所得到的酬劳，它使人们能够看到：偏好也许是必要的，在为今后某事作准备时甚至是有益的，但抱有这一偏好的几代人或个人为它作出了牺牲；他们这样做并没有达到完美的希望。同时它使人们看到，偏好的危害应受到批评，以免它抓住不放，在问题解决后还会继续下去。

格拉德斯通先生在巴黎的一次演说中恰当地指出——其他人也同样指出——为了给未来社会的物质福利打下广泛的基础，目前旨在创造财富和实现工业主义的这一伟大运动是多么必要。这些辩解中最糟的是，他们一般都是向积极参与这一运动的那些人讲的；不论怎么说，这些人总是以最大的贪婪抓住了它们，并利用它们来为自己的生活进行强烈的辩护，打算以此坚持他们的罪孽。现在，文化承认有必要开展这个运动来发展可以积累财富的工业

主义，欣然认为未来可以从中受益，但文化同时也坚持认为，目前这几代实业家——他们在极大程度上构成了市侩主义的强大主体——都在为它而献身。同时，目前这一代孩子和青年参加所有这些娱乐和运动的结果，也许是为了塑造一个更好、更健康的身体，以便今后能好好工作。文化本身并不反对娱乐和体育，它对未来表示庆幸，并且希望它将能够好好地利用更好的身体条件。但它也指出，我们现在这一代孩子和青年同时也作出了牺牲。过去也许有必要利用清教主义来提高英国民族的道德品性，利用新教的教义来打破教会对人们思想的统治，为遥远将来的思想自由开辟道路，但文化也指出，几代清教徒和新教徒的和谐的完美曾因此作出过牺牲。在今后的社会，言论自由也许是必要的，但同时，《每日电讯报》的年轻的精英作出了牺牲。在今后的社会，人人参加国家的管理也许是必要的，但同时，比尔斯先生和布雷德洛先生也作出了牺牲。

牛津大学，过去的牛津大学，有许多失误。它为此付出了沉重的代价。它遇到了挫折，孤立了自己，没有跟上现代世界的步伐。但在牛津大学那个漂亮地方由美丽和甜蜜抚育成长的我们这些人却掌握了这样一个真理，即美丽与甜蜜是人类达到完全的完美所必需的品质。当我们坚持这一点时，我对牛津大学是确信无疑的，是支持它的传统的。我斗胆说，我们对于美丽和甜蜜的这种友好情感，我们对丑陋和粗鄙的厌恶，是我们对如此多失败的事业怀有依恋、对如此多获得了胜利的运动进行反对的原因。这种情感是真实的，从未完全被击溃，即使在失败时也显示了它的力量。我们没有赢得我们的政治斗争，我们没有实现我们的主要目标，我们未能阻止我们的对手前进，我们没有与现代世界一起胜利地进军。但我们默默地对英国的意向施加了影响；我们准备了种种思潮，当我们的对手似乎要得势的时候，它们削弱了对方的阵地；我们自己

与未来保持着联系。看看大约30年前剧烈震撼了牛津大学的那场伟大运动的进程！任何读了纽曼博士所著《辩解》一书的人都可以看到，那场运动一言以蔽之是针对“自由主义”的。自由主义占了上风。它注定要成为完成当时工作的一支力量。它应当占上风，这是必需的和不可避免的。牛津运动遭到了挫折，它失败了。我们的残骸四散在每个海岸上：

世界上哪块地方没有充满我们的劳动？

但纽曼博士所看到的真正击败了牛津运动的自由主义到底是什么？它是庞大的中产阶级的自由主义，它信奉的主要内容在政治方面有1832年的《改革法案》和地方自治；在社会领域有自由贸易、没有限制的竞争、大量工业资产的形成；在宗教领域则是“反对国教者的不信奉国教，新教徒的新教”。我不是说没有其它更精明的力量反对牛津运动，但它是真正击败了牛津的力量；这是纽曼博士感到他在与之战斗的力量；这个力量不久前似乎还是这个国家的主宰力量并掌握着国家的未来；这个力量所取得的成就使洛先生对它充满无法形容的赞美，因而当他看见它的统治受到威胁时如此惊恐不安。市侩主义这股巨大的力量现在到哪儿去了？它已沦为二流角色，成为昨天的力量，丧失了它的前景。一支新的力量突然出现，对它现在还不能作出全部判断，但它肯定不同于中产阶级的自由主义。它信仰的要点不同，在各个领域的倾向也不相同。它既不喜爱和赞赏中产阶级议会通过的立法，也不喜爱和赞赏中产阶级教区的地方自治、中产阶级实业家的不受限制的竞争以及中产阶级反对国教者的不信奉国教和中产阶级新教徒的新教。我现在不是赞扬这支新的力量，或者认为它的理想更好些。我所说的是，它的理想是完全不同的。谁能预料纽曼博士的运动所掀起的思潮、它培育的对美丽和甜蜜的渴望、它对中产阶级自由主义的冷酷和庸俗所显示出来的深深的厌恶以及它对中产阶级新

教丑恶和荒诞的幻想所进行的大曝光。谁能预料所有这一切在多大程度上壮大了暗中不满的潮流？这个潮流冲垮了30年充满自信的新教的基础，并为其突然的垮台和更替铺平了道路。就这样，牛津对美丽和甜蜜的情感占了上风，就这样，它也许会继续长期占上风！

这样，它与文化的目标是一致的，它今后还有许多工作要做。我说过，对于正在取代我们老的中产阶级自由主义的新的、更加民主的力量现在还不能作出正确的判断。它的主要倾向尚待形成。我们听见了它的允诺，它要给予我们行政改革、土地改革、教育改革，等等。但那些允诺更多地来自它的鼓吹者，而不是来自它的尚在发展的明确的意向。这些鼓吹者希望为它进行辩护，以证明由它代替中产阶级的自由主义是正确的。但同时，它有许多好心的朋友，依靠他们，文化也许能有效地、继续不断地维护它有关人类完美的理想。这是一种内在的精神活动，它的特点是具有更多的甜蜜、更多的光明、更多的生活和更多的同情。布赖特先生涉足了中产阶级自由主义和平民阶级这两个世界，但他的主要思想来自养育了他的中产阶级自由主义。他总是倾向不灌输要信赖机器的思想，而正如我们所看到的，英国人对机器是如此倾心，它一直是中产阶级自由主义的祸根。他悲愤地对一些人进行抱怨，因为他们"看来没有恰当地评价选举权的价值"。他引导他的信徒相信英国人总是很乐意相信的事情：有选举权就像有一个大家庭、一个大商行或强健的肌肉，这本身对人性就具有教诲和完善作用。或者，他向平民阶级大声疾呼，称他们为"肩负英国伟大重任的人"。他向他们大声喊道："看看你们已经做了些什么？我俯视这个国家，看见了你们兴建的城市、修筑的铁路、制造的产品和这个世界从未见过的最庞大的商船队所运送的货物！我看见你们通过你们的劳动把这些一度是荒芜的岛屿变成了丰饶的花园。我知道你们创造了

这些财富，你们是一个威震全球的民族。”噢！这就是罗巴克先生或洛先生用以腐蚀中产阶级思想并使他们成为这类市侩的赞美诗。这也是以同样方式教育一个人不要根据他现在是一个怎样的人或他在甜蜜和光明方面有收获来评价自己，而要根据他修筑了多少铁路或他修建的教堂有多大来衡量自己。这些人只对中产阶级说，他们是用精力、自力更生和资本来实现这些的，而对平民阶级则说，他们是用手和肌肉来完成这一切的。但要平民阶级相信这类成就不过是想把他们训练成市侩，以取代他们正在更替的市侩。如同对待中产阶级一样，也鼓励他们不穿结婚礼服就坐在未来的宴会上，这样，他们就做不出什么精彩的事情来。那些知道自己所易犯错误的人，那些注视和留神听它们的人，或者那些读了它们当中一个（如《工匠技师》）最近给予他们的富有教育意义的报道的人，将会同意，文化对我们陈述的有关完美的概念——更多的精神活动，其特点是更多的甜蜜、更多的光明、更多的生活和更多的同情——是这样一种概念，即新平民阶级对它的需要远远超过了公民权所给予的恩典或它自己在工业方面所创造的奇迹。

对这股新力量怀有善意的其他朋友都主张去领导它，不是走中产阶级市侩主义的老路，而是自然地通过民主的方法，虽然在这个国家里这些方法是新奇的，没有尝试过的。我可以称它们为雅各宾主义的方法。对过去的强烈义愤，大规模地实施抽象的革新制度，对未来理性社会的细微末节都作了详尽说明的一种新的、成为书面文字的学说——这些就是雅各宾主义的做法。弗雷德里克·哈里森先生和孔德的其他门徒——康格里夫先生是他们当中的一个，他是我的老朋友，我很高兴能有机会公开表达我对他的才能和品格的尊敬——都是民主的朋友，他们都赞成用这种道路来引导它。弗雷德里克·哈里森先生对文化非常反对，其动机十分自然；因为文化始终反对成为雅各宾主义明显标志的两件事：

——它的凶残和热衷于一种抽象的制度。在人类命运的转折点，文化给予制度的制订者和制度的总比他们的朋友所期望的要少。人们的思潮向往新思想。人们对市侩思想、盎格鲁撒克逊思想或其它任何思想的老的、狭隘的那一套感到不满。有些人，有些边沁或孔德分子，他们真正的功绩在于较早地、强烈地感觉到了这一新的潮流，并推动它的发展。可是，他们也把他们自己大量的狭隘和错误的东西带进了他们的感情并助长其发展。但他们被誉为整个潮流的创始人，他们被认为是控制整个潮流和指导人类的合适人选。

研究罗马神话的德国杰出历史学家普雷勒尔谈到在塔尔奎因斯统治时期罗马开始信奉光明、治病与和解之神阿波罗时，他使我们看到，主要不是塔尔奎因斯使阿波罗传入罗马，而是罗马人民中有一股思潮，当时强烈要求信奉新的神灵，以摆脱拉丁和萨宾人宗教思想的老框框。同样，文化指导我们注意在人间事务中存在着一种自然的潮流和它继续不断的活动，不让我们把我们的信仰固定在某一个人和他的作为上。它使我们不仅看到他好的一面，而且也看到他必然受到的许多限制，有许多短暂易逝的东西。不仅如此，在这样做时，它甚至感到是件快事，感到有更多的自由和更加富裕的未来。

当我受到一种思想的影响，从而感到我对它应该尽最大的义务时，我记起了一个人的思想，他是神圣和明智的化身，在我看来，他是至今在美国诞生的最值得重视的一个人——本杰明·富兰克林。在长期受到富兰克林那种冷静的、通情达理的影响后，我偶然发现了他的一个计划，要以约伯书的新译本代替老译本，我记得当时对此感到的宽慰。富兰克林说，由于旧译本的风格已经过时，因而差强人意。他继续说道："我提供一些短句，也许可以作为我要推荐的那种译文的样板。"我们都会想起在我们译本中的著名短句："然后撒旦在向主回答时说道：'难道约伯会无缘无故地害怕上

帝吗？'"富兰克林将这句话改为"阁下以为约伯的善行仅仅是由于个人的依恋和爱慕的结果吗？"我清楚地记得，当我第一次读到它时，我是多么宽慰地舒了一口气，心想："毕竟人性超越了富兰克林得以致胜的好的观念！"所以，当听到边沁被大声誉为现代社会的革新者、建议把他的思想和观念作为我们未来的主宰时，我翻开了《义务论》。在这本书里我读到"当色诺芬在写历史、欧几里德在教几何时，苏格拉底和柏拉图借口谈论智慧和道德正在那里胡说八道。他们的这种道德停留在字句上，他们的这种智慧否定了每个人的经历都熟悉的事物。"我读了以后，就摆脱了边沁的束缚！他的拥护者的狂热再也不能打动我，我感到他的思想和观念不足以为人类社会提出准则，不足以促成完美的实现。

因此，文化总是趋向于与属于某一体系、有门徒的或属于某一学派的人打交道，与像孔德或已故的巴克尔先生或米勒先生那样的人打交道。但对这些人或他们当中的一些人无论有多少赞美之词，它仍记住："不要让别人把你称做老师！"而且它会很快地从任何老师那里传下去。但雅各宾主义喜爱一个老师，它不想为了追求未来和尚未得到的完美而从它的老师那里传下去。它要使它的老师和他的思想成为完美的象征，这样，他们就可能以更大的权威改造这个世界。因此，对雅各宾主义来说，永远在前进和永远在追求的文化是对它的一种无礼和冒犯。但正是由于文化抵制了雅各宾主义，反对它试图把一个自身有局限和有错误的人与他所表达的真实想法一起强加在我们身上，因此，文化确实帮了这个世界和雅各宾主义的忙。

所以，雅各宾主义虽然十分仇恨过去和那些对过去的罪过要承担责任的人，但也不能抛弃文化所特有的那种经久不衰的克制与宽容的态度，不能不考虑环境，不能不在严厉裁判行为的同时对人物作出宽大评价。弗雷德里克·哈里森先生叫道："有文化的人

是搞政治的，是世上最穷的凡人之一！”弗雷德里克·哈里森先生想要做一番事业，他抱怨有文化的人“用吹毛求疵、贪图安逸和优柔寡断”阻止他这样做。他问道，除了当“新书的评论家或纯文学的教授”，文化有什么用处？嗯，当然有用处，面对弗雷德里克·哈里森先生在提出那个问题的整个过程中所流露出的，或者我可以说是通过嘘嘘声所表示出来的强烈愤怒，我们想起了人性的完美是甜蜜和光明的。它是有用处的，因为它像宗教——追求完美的另一种努力——那样，证明了哪里有强烈的嫉妒和倾轧，哪里就有混乱和各种邪恶。

因此，追求完美就是追求甜蜜与光明。为甜蜜工作的人最终也在为光明工作；为光明工作的人最终也在为甜蜜工作。但为甜蜜和光明一起工作的人将会使理智和上帝的意志占上风。为机器工作的人，为仇恨工作的人，只能制造混乱。文化超越了机器，文化厌恶仇恨。文化具有一种巨大的激情，就是对甜蜜和光明的激情。它甚至还有一种更加巨大的激情！就是要使它们得以盛行。在我们所有的人尚未成为完人之前，文化是不会满足的。它知道，除非未开化的、还未觉悟的人们都受到了甜蜜与光明的感化，否则，少数人享有的甜蜜与光明必然是不完全的。如果我不畏缩地声称我们必须为甜蜜与光明而工作，我也不会畏缩地说，我们必须有一个广泛的基础，必须使尽可能多的人享有甜蜜与光明。我一再坚持认为，当全国沐浴在生命与思想之光里，当全社会充满了思想、富有美感、具有聪明才智和生机勃勃时，那是人类多么幸福的时刻，是人民生活具有多么明显特征的时代，是文学艺术与所有天才的创造力多么繁荣昌盛的时代。不过那必须是真正的思想和真正的美，真正的甜蜜和真正的光明。许多人都试图给他们所称为的群众以精神食粮，那是用他们认为适合于群众实际情况的方式进行准备和改编的。一般的大众文学就是以这种方式影响

群众的例子。许多人将试图利用构成他们自己宗教或党派信念的思想和判断来教育群众。我们的宗教和政治组织就是以这种方式来影响群众的例子。我并不责备这两种方法，但文化的工作方法不同，它并不想去教育微贱的阶级，它也不打算用预先准备好的判断和口号为了自己的这个或那个派别去争取他们。它试图消灭阶级，使世界上人们最美好的思想和知识到处盛行，使所有的人都生活在甜蜜和光明的气氛之中，在那里他们可以像文化一样自由地运用他们的思想——得到它们的教益但又不受它们的限制。

这就是社会思想，文化人才是平等的真正的使徒。伟大的文化人都有一股激情去传播他们时代最好的知识和最美好的思想，使它们得以盛行，使它们从社会的一端传播到另一端。他们一直在努力，要从知识里删去一切粗糙的、不文明的、难懂的、抽象的、过于专门化的和非大众化的东西，赋之以人性，使其在少数学雅之士以外发挥作用，而仍保留了当代最好的知识和思想，因而也就是甜蜜与光明的真正源泉。中世纪的艾贝拉德就是这样一个人，尽管他有他的缺点，但艾贝拉德激起了人们的无限情感和热情。上个世纪末德国的莱辛和赫尔德也是这样的人，他们在这方面对德国所作的宝贵贡献是无法估量的。一代代人将会过去，文学的巨著也在积累，远比莱辛和赫尔德的更加完美的作品将会在德国出现。但这两个人的名字使德国人充满了崇敬和热情，这是连最有天赋的大师都几乎做不到的。为什么会这样呢？因为他们使知识具有博爱思想，因为他们扩大了生活和智慧的基础，因为他们作出了巨大的努力去传播甜蜜与光明，使理性和上帝的意志得以普及。他们对奥古斯丁说道："我们不会让你像在宇宙创立之前那样在知识的奥秘中一个人去分辨光明与黑暗，在苍穹中让你精神的产物以它们的光辉照耀大地，将白昼与黑夜分开并宣布时代的革命；由于旧秩序已经过去，新秩序正在产生；黑夜已经过去，曙光就要来

临；当你派出劳动者去收获那些别人播种的果实时，当你派出新的劳动者去进行新的播种而收获尚未来临时，你应该对这一年进行祝福。”

以上文章由阿诺德的《文化与无政府状态》的第1章构成。

（王宝玉 译）

圣 伯 夫

1804—1869

夏尔·奥古斯坦·圣伯夫于1804年12月23日生于法国布伦。他的父亲是税务督察员，在夏尔出生前就去世了，几乎没有给他母亲留下什么钱。14岁前他在布洛涅上学，后来去巴黎的夏勒马涅学院上学。

1823年，圣伯夫开始学医，但自1824年起，他除学习医学外，兼学文艺新闻学。1827年后，他放弃学医，专攻文学，后成为评论家，经常为巴黎几家杂志撰稿。

圣伯夫的论文对他自己时代的许多作家抱同情态度。这些年轻的法国人——弗洛贝尔、默里梅和其他一些人——曾受到席勒、哥德和英国浪漫派诗人的攻击。圣伯夫是他们的早期倡导人之一。

在热恋上雨果夫人之前，圣伯夫与雨果夫妇特别友好。这件事使他终止了同雨果的友谊，并标志着圣伯夫精神和智慧上深刻不安定的开始。

除文艺批评之外，他还写了许多诗和一本小说《浮逸》。圣伯夫1844年被选入法兰西学院。他在洛桑和列日讲课，在那里他有一段时期是法国文学教授。1854年，他被指定为法兰西大学拉丁诗教授，但是由于他的亲政府的政治主张，学生拒绝听他的课而被迫辞职。

圣伯夫1865年被指定为参议院议员。于1869年10月13日在巴

黎逝世，遗言死后不举行任何宗教仪式。

圣伯夫一直被誉为现代文艺批评之父。他认为批评本身是一种艺术而不仅仅是评论艺术的一种手段。

圣伯夫的批评观点有两个思想特征，这两个思想特征相结合，使他成为他那一时代的代言人。他认为由于文学是时代与地点的反映，评价任何作品必须根据读者的背景而有所区别。他倡导了他那一时代的"浪漫派"文学，反对老一辈批评家所主张的"古典派"风格。

但总的说来，尽管他是反对"古典派"的"浪漫派"辩护者，他对古典作品的定义却包括了两者。他写道，"真正的古典作家应该是这样一个作家，他丰富了人类的精神，增加了人类的精神财富，从而使人类向前迈进一步；他发现了某种道德的而不是模棱两可的真理，揭示了隐藏在那似乎一切都是已知的、已被发现了的心中的某种永恒的感情。"这样，重点是在古典作家的知识和洞察力而不在于他的文风。他说，古典作家表述了自己的思想，"不管使用什么形式，只要它是广阔的、伟大的、纯正的、明智的、健全的和美丽的。""他以自己的独特风格向人们说话，这种风格同样也是在整个世界都能找到的风格，一种新的风格而不是使用新词语，既新且旧，在所有时代都很容易被认为是同时代的。"

这个定义包含了许多精神食粮，很明显，这不只适用于一个或另一个时代的作家。他并没有把华兹华斯和柯尔律治（典型的浪漫派作家）褒扬得高于蒲柏和约翰逊博士（典型的古典派作家）。它包括所有的伟大作家，它只要求他们是伟大的。

圣伯夫写道，"创作古典作品是没有收据的"，"关于古典作家，最没有被预料到的反而被证明是最优秀的和最伟大的。"他不认为首创精神是伟大文学作品的最高价值。维吉尔"模仿"了荷马，但两人都是古典作家，但丁模仿了维吉尔，他们的独创精神在于他们

增添了新鲜的东西。尽管维吉尔和但丁有仿效的样板，他们同时总是全新的。古典作家总是新的，但他们同时也深深扎根于人类知识和经验的共同财富之中。完全是新的作品很难成为古典作品，它不会同读者分享重要的东西。

圣伯夫想象了一个"欣赏风格的圣殿"，他把所认为的古典作家都安排了进去。在他的选择中，有庞大的不同类型的作家，证明没有一个特点或一系列特点能说明一个古典作家。唯一真正的检验是，是否一本书给我们"那种安祥平静和优美愉快的感觉，这种感觉使我们同人类和同我们自己和谐一致。"他说，最好的书是我们最好的朋友。

对圣伯夫来说，蒙田是一位古典作家。在后面重印的第二篇文章中，我们看到了实践中圣伯夫的批判主义哲学。按照他的原则，一本书至少应该部分地通过了解其作者来加以研究。关于蒙田，他向我们讲了很多，但对一部作品的判断工作则留待我们去做。

在蒙田时代和圣伯夫时代，法国陷入了政治动乱。圣伯夫是在蒙田死后300年写这篇文章的，他赞扬了蒙田的个人品质，这对处于危机时期的蒙田很起作用。圣伯夫说，蒙田是温和而有节制的，有条不紊的，聪明的，乐观的，公正的，谦虚的，也是勇敢的。这样的人在困难时期能在身旁是很好的。

关于麻烦本身，圣伯夫认为，蒙田最中肯的劝告也许不是预料到麻烦，因为自找麻烦的人一般都目光短浅。

圣伯夫的这两篇文章原来的标题是 Causeries。这个法语词的意思是"谈话"或"聊天"。毫无疑问，这两篇文章的口气是闲谈或非正式的。这是这两篇文章的最大的优点之一。圣伯夫是一位很容易让人读懂的批评家。他是在款待大家，而款待大家，正如他所说，则是检验古典作家的标准之一。按照这一标准，圣伯夫本

人也是一个古典作家。

（沈光祖 译　朱 泱 校）

什么是古典作家？

这是个微妙的问题，不同的时代和不同的时期有不同的解释。一位聪明人向我提出了这个问题，我想试试看，即使不能解决，至少也可以和我的读者面对面地进行探讨，只希望能使他们相信他们自己能回答这一问题，并且如果可能的话，使他们的意见和我的意见都明确起来。那么在批评方面，我们为什么不能经常地试着对那些非个人的问题进行探讨呢？在这种探讨中，我们不是讲某一个人，而是讲某一件事。我们的邻居英国人，成功地运用“散文”这个谦逊的名称，把它作为文学的一个类别。的确，写这样的题材总多少有一点儿抽象和说教的味道，最好是在心情恬静的时候去谈它们，了解我们自己和别人的注意力在什么地方，抓住一个平静闲暇的时候来谈论。这对我们和蔼可亲的法国来说是很少具备的，即使她想变得聪明一些，不是在搞革命，她的光辉的天才也难以容忍这样的题材。

古典作家按通常的定义是受人赏识尊重的过去的作家，一个有独特风格的权威。古典作家的这一意义首先是罗马人使用的。对罗马人来说，并不是所有不同阶级的公民都能被称为“classici（一级公民）”的，只有第一等级中那些有一定数量收入的人才被称为一级公民。而那些收入较少的人则被称为“次级公民”，地位在一级以下。“一级公民”一词，由奥勒斯·格利乌斯在比喻的意义上用来指作家，指有价值的、享有盛名的、拥有不动产的、不会湮没在社会底层的芸芸众生之中的作家。这样一种表达说明那时已发展到对文学作出某种估价和分类的时代。

最初，对现代人来说只有古代人才是真正的古典作家。希腊人得天独厚，头脑受到自然的启迪，除了他们自己外没有古典作家。罗马人首先把希腊作家当作他们力图仿效的仅有的古典作家。在罗马文学的鼎盛时期过后，在西塞罗和维吉尔之后，罗马人也有了他们自己的古典作家，这些作家几乎成为以后若干世纪仅有的古典作家。中世纪并不像所认为的那样对古拉丁文化一无所知，但缺乏作出公允判断和鉴别的能力，混淆了作家的地位和等级。奥维德被置于荷马之上，波伊提乌似乎是与柏拉图并驾齐驱的古典作家。15和16世纪的文艺复兴使长期的混乱状态恢复了秩序，只有在那个时候，褒贬才各得其宜。从那时起，古希腊罗马的真正古典作家便发出夺目光辉：在它们各自的高峰上协调地排列起来。

与此同时，现代文学诞生了，有些较早成熟的文学，像意大利文学，已具备古代的风格。但丁出现了，后人从一开始就尊崇他为古典作家，意大利的诗歌从此却退缩到极为狭窄的范围里去了，但是每当它要退缩的时候，它总会再次发现并保存其崇高根源给予它的推动力和影响。诗歌从高贵之处发轫并由此得到其古典的源头，这不是一件无关紧要的事；例如，诗歌从但丁那里发源而不是艰难地从马莱尔布那里起步，这很重要。

现代的意大利有自己的古典作家，西班牙也有理由相信当法国正在寻找自己的古典作家时，她已经有了自己的古典作家。出现若干富有独创性、生气勃勃的天才作家，出现若干杰出作品，孤峰傲立，后无来者，时断时续，这些不足以赋予一个国家的文学财富以坚实宏伟的基础。古典作家这一概念包含着某种延续性和一致性的东西，由此产生一致性与传统，能自我塑造并自我留传，从而流传于后世。只是在路易十四的光辉年代之后，法国才激动而自豪地感到自己有这样的好运。人人都以恭维、夸张和强调的语气向路易十四报告这一好运，其中当然也有一些真实感情。

于是便出现了一异常明显的矛盾现象：以佩罗为首的那些人，深深地被路易大帝时代的非凡人物所打动，不惜牺牲古人而颂扬现代人物，目的是要抬高和推崇甚至他们认为是顽固不化的对手的那些人。布瓦洛进行了报复，愤怒地反对颂扬现代人的佩罗而推崇古人。佩罗推崇的现代人是高乃依、莫里哀、帕斯卡以及与他同时代的有名人物，也把布瓦洛当作首要人物之一包括在内。温和善良的拉封丹，代表博学的于埃参加了这场辩论，而没有察觉到，他自己尽管有缺点，也即将被看作是古典作家。

事例是最好的定义。法国自从经历了路易十四时代并在稍后对其有所思考之后，便比通过争论更清楚地知道了古典是什么意思。尽管18世纪的情况纷繁复杂，但当时四个伟大人物的优秀作品也加强了这种概念。读一下伏尔泰的《路易十四时代》，孟德斯鸠的《罗马的伟大与衰落》，布丰的《自然的时代》，以及卢梭在《萨伏雅得·维卡》中那些描写冥想和自然的美丽篇章，谁又能说在这些值得记诵的著作中18世纪不了解如何把传统与发展和独立的自由协调起来呢。但是在本世纪初，在帝国统治下，面对文学方面一些崭新的、多少带有点冒险味道的最初尝试，古典作家的概念在一些有抵触情绪、感伤多于严肃的人的心目中，不可思议地变得狭隘和缩小了。《法兰西学院词典》第一版（1694年）只把古典作家定义为“很受赞许的古代作家，是关于所探讨的问题的权威。”1835年出版的《法兰西学院词典》又把这一定义缩小了，力图使该定义相当模糊的形式精确化并限定其范围。它把古典作家描述为“在任何语言中成为典范的人”，并在接下来的各词条中，一再出现典范、结构和风格的固定规则、人们必须遵守的严格艺术原则等词语。这个关于古典作家的定义显然是出自我们的前辈、那些可尊敬的学院院士之手，是他们面对当时所谓的浪漫主义作家——也就是面对敌人写出来的。在我看来，现在应该是抛弃这些怯懦的约束

性定义，解放思想的时候了。

我想听到的定义是，真正的古典作家应该是这样一个作家，他丰富了人类的精神，增加了人类的精神财富，从而使人类向前迈进一步；他发现了某种道德的而不是模棱两可的真理，揭示了隐藏在那似乎一切都是已知的、已被发现了的心中的某种永恒的感情；他表述了自己的思想、观察或发现，不管使用什么形式，只要它是广阔的、伟大的、纯正的、明智的、健全的和美丽的；他以自己的独特风格向人们说话，这种风格同样也是在整个世界都能找到的一种新的风格而不是使用新词语，既新且旧，在所有时代都很容易被认为是同时代的。

这样一个古典作家也许曾一度是革命的，至少看起来曾经是革命的，但实际上并非如此；他只是鞭挞和推翻任何阻碍恢复秩序与美的平衡的东西。

如果需要，我可以为这一定义列举一些人名，我希望以此而使该定义成为庄严而起伏的曲线，或者一言以蔽之，使它无所不包。我应该首先举著有《波里耶克特》、《西拿》和《贺拉斯》的高乃依。我还要举莫里哀，他是我们法国自古以来最最全面的诗歌天才。批评家之王歌德曾说，“莫里哀极其伟大，每一次读他，我们都感到新的惊讶。他是与众不同的，他的戏剧是近乎悲剧性的，没有人有勇气尝试模仿他。他的《吝啬鬼》是最崇高的作品之一，具有最高度的戏剧性，在该剧中，罪恶破坏了父子之间的一切感情。在戏剧里，每一个情节本身都应该是重要的，并且应该引导出一个更重要的情节。在这方面，《伪君子》是个榜样。第一幕给予了多么精彩的提示！从一开始，每一件事都有一个重要意义，使人们预料到会发生重要得多的事情。有人会举出莱辛的某个戏剧，说其提示部分也是很好的，但世人只要看一下《伪君子》的提示部分就会明白我的意思。这是我们所拥有的最好的提示部分。我每年都读一

部莫里哀的剧本，恰似我经常细心观察意大利艺术大师留下的雕刻作品一样。”

我不想否认我刚才讲的古典作家的定义多少超过了这个术语通常具有的含义。首先，它应该包括一致性、智慧、温和和理性等支配并涵盖其他一切的条件。在赞扬鲁瓦耶—科拉尔时，德雷米扎说：“如果说他从我们的古典文学中获得趣味的纯洁性、用词的贴切性、修辞的多样性并且十分注意使措辞适合于思想的表达，那么他全靠自己赋予这一切以与众不同的特征。这里很清楚，规定什么是古典的性质主要是依靠和谐和细腻的表达，依靠优美和温和的风格，这也是最普遍的意见。在这一意义上，杰出的古典作家应当是一个中等作家，严密、明智、优雅，总是爽朗的，然而具有高尚的感情和轻快活泼地隐藏着的力量。玛丽—约瑟夫·谢尼埃在下面几行文字中描述了那些温和稳健并卓有成就的作家的诗歌，表明自己是他们的忠实追随者：“是良好的判断力即理性造就了一切——美德、天才、灵魂、才干和鉴赏力。什么是美德？实践中的理性；什么是才干？高超地表现出来的理性；什么是灵魂？优雅地表现出来的理性，而天才则是卓越的理性。”

他写下这几行文字时，心里想的显然是蒲柏、布瓦洛和贺拉斯，他们都是大作家。这种理论的特点是使想象和感觉本身都从属于理性。斯卡利杰也许是现代人中第一个显示出这种特点的人。恰当地说，这种理论是拉丁理论，在很长时间内也是法国人偏爱的理论。如果运用得当，如果“理性”这个词不被滥用，这一理论是具有一定真理的；但显然它被滥用了，即使比方说理性可以同书信体寓言诗中的诗歌天才混同起来，融为一体，理性与戏剧或史诗中的诗歌天才也不是一回事，在后一类作品中，诗歌天才在表达感情时是如此的富于变化，表现出如此丰富多彩的创造力。你能在《埃涅阿斯纪》第四卷和狄多的强烈感情中找到理性吗？启迪这种理

论的精神会把那些驾驭灵感的作家，而不是那些凭灵感写作的作家列于古典作家的首位，无疑会把维吉尔而不是荷马列于首位，会把拉辛放在高乃依之前。这一理论意在指出，把谨慎、力量、适度的勇敢、道德的升华和伟大等一切条件结合在一起的杰作是《阿达莉》。进行最后两次战役时的蒂雷纳和写作《阿达莉》时的拉辛，是两个伟大的例子，说明聪明谨慎的人在其天才达到成熟、最勇敢无畏时能够做什么样的事情。

布丰在《风格论》中坚持认为，意图布局和技巧的统一性是真正古典著作的标志。他说："每一个题目是不可分割的整体，不管涉及面多么广泛，都可以包括在一篇论文里。间隔、停顿和划分小节只有在下面两种情况下使用，一是需要论述许多主题时，二是需要谈论许多错综复杂而又互不相同的事物时，此时奔放的天才会遇到多种障碍而被中断，而且会受到各种具体情况的限制。否则，分节过细非但不能使作品连续完整，反而会损害各部分的统一；书看起来更清楚了，但是作者的意图依然是模糊的。"他接着批评了孟德斯鸠的《论法的精神》，说此书本质上是一本极好的书，但章节分得过细：这个著名作家没有写完就精疲力尽了，没能把灵感充实到他所有的概念之中并安排好他所有的内容。但我很难相信布丰没有同时想到波舒哀的《论世界历史》来作对比，这的确是个涉及面很广的题目，但它有如此的统一性，以至于这位大演说家可以把它包括在一篇论文中。打开此书1681年的第一版，我们会看到，那时还没有分章节（章节是后来才划分的，从页边到正文都加了章节数码），一切都是按一个顺序发展的，差不多是一气呵成的。可以说，我们的这位演说家在这里是按照布丰所说的来行事，"他是按照一个永恒的计划来工作的，从来没有偏离这个计划"。看来他深深地体会了上天的亲切劝导和意图。

《阿达莉》和《论世界历史》难道是严格的古典理论所能拿给它

的朋友和敌人看的最伟大杰作吗？尽管这类无可匹敌的作品朴素而威严，令人敬佩，但为了艺术，我想把这理论扩大些，并想指出，这样做不会破坏它的统一。在这样一个问题上，我想援引哥德的话，他说："我把古典作品叫作健康的，把浪漫作品叫作病态的。在我看来，尼贝龙根之歌与荷马史诗同样是古典的。二者都是健康有力的。当今的作品是浪漫主义的，并不是因为它们是新的，而是因为它们是虚弱的，生病的，或者是病态的。古代作品是古典的，并不是因为它们是古老的，而是因为它们有力，强健而且健康。如果我们从这两个观点看浪漫作品和古典作品，大家的意见很快就会一致。"

的确，对于这个问题，在确定看法之前，我希望每一个不带偏见的人到世界各地周游一下，看一看充满原始活力、无限多样性的各种不同文学。会看到什么呢？最重要的是，我们所看到的并不是古典世界之父荷马这个单独的个人，而是整个时代和半野蛮文明的广泛而活生生的表现。为了使他成为真正的古典作家，必须在以后把意图、计划、文学创造力、典雅的言词、优雅的举止等等归之于他。对于这些，他在尽情发挥其自然灵感时当然是绝对没有想到的。在他身旁还有谁呢？有埃斯库罗斯、索福克勒斯等令人敬畏和尊敬的古代人物。他们的作品已残缺不全，留给我们的是零星片段；他们是其他许多作家中的幸存者，后者无疑同他们一样有价值，但却被时间湮没了。只要想到这一点，就会使没有偏见的人懂得，不应以过于狭隘和受束缚的观点去看整个古典文学；他会认识到，我们对可尊敬的古人一向作出的那种精确而比例得当的排列顺序，只不过是人为环境造成的结果。

到了现代，情况怎么样呢？在各种文学的开端，我们所见到的最伟大人物是这样一些人，他们在诗歌方面扰乱并违反了关于什么是美、什么是适宜的某些固定概念。比方说，莎士比亚是不是古

典作家？现在对于英国和世界来说，他是。但在蒲柏时代，人们并不这样认为。当时只有蒲柏及其朋友们是杰出的古典作家；他们刚去世时，情况似乎将永远如此。现在他们仍然是古典作家，正如他们本该得到的评价那样，但他们只是二流作家，并将永远屈居于那位恢复了崇高地位的作家之下，处于他们应有的位置上。

但是，不应该由我来对蒲柏或他的那些大弟子们说三道四，尤其是因为他们有像哥尔德斯密斯那样的作品，既哀婉又自然。虽然他们的地位在那位最伟大的作家（指莎士比亚。——译者）之下，但他们也许是最令人愉快的作家和诗人，最适合于给生活增添风韵。有一次博林布鲁克勋爵写信给斯威夫特时，蒲柏加了一句附言说，"如果我们三个人在一起呆三年，我想是会对我们的时代有好处的。"并非自吹而是确实有权说这话的人，决不能等闲视之；倘若哪个时代的天才人物能提出如此的建议而并非幻想，那么这样的时代确实是幸运而值得羡慕的。以路易十四或安妮女王命名的时代，可以毫无偏见地说，是仅有的真正古典时代，对真正的天才加以保护并提供良好的环境的时代。我们大家十分清楚，在我们不受约束的时代，动荡和不稳定会如何毁灭天才人物。但让我们承认，我们的时代也自有其卓越伟大的人物。真正而优秀的天才会战胜那些使他人失败的各种困难；但丁、莎士比亚和弥尔顿就是克服了种种艰难困苦而达到顶峰，写出不朽之作的。拜伦对蒲柏的看法引起了不少议论，对于这些议论我们可以从这样一种矛盾中找到解释，即《唐璜》和《恰尔德·哈罗尔德游记》的作者赞扬纯粹的古典派，并宣称古典派是唯一的好流派，而他自己却另行其事。歌德道出了其中的真正原因，他说，拜伦的伟大是由于他源源不断创作的诗歌，他害怕莎士比亚在创造和表现人物方面比他更强有力。"他想否认这一点；如此毫不自高自大的崇高风格激怒了他；他感到一旦接近它，他就不能自由自在地表现自己了。他从不否

认蒲柏，因为他不害怕他；他知道蒲柏只是他身边的一堵矮墙。”

如果蒲柏一派像拜伦所希望的那样保持以往至高无上的支配地位，拜伦必将以他的特殊风格成为第一个和唯一的诗人；蒲柏那堵墙的高度遮住了莎士比亚的伟大形象，而当莎士比亚以他的伟大支配和统治世界时，拜伦就只能屈居第二位了。

法国在路易十四时代以前没有伟大的古典作家，没有像但丁和莎士比亚那样的早期权威作家，人们在力图摆脱束缚时，迟早要返回到这些作家。只有几个像雷尼耶或拉伯雷那样显得滑稽的大诗人，他们都没有什么理想，没有可以成为典范的深刻感情和严肃态度。蒙田是一位早熟的古典作家，属贺拉斯一类；但是由于缺乏良好的环境，他像个宠坏了的孩子，只知道毫无拘束地放纵自己的风格和幽默。所以，同任何其他国家相比，法国发现其古代作家较少有权在某一时期强烈要求文艺自由，在使自己摆脱束缚时，也比较难于保持古典风格。然而，在路易十四时代出现了莫里哀和拉封丹等古典作家以后，对于那些具有勇气和能力的作家，什么权力要求也不能加以拒绝。

在我看来，当务之急是维护并发展思想与信念。创作古典作品是没有收据的，这一点必须清楚地认识到。认为一个作家没有自己的风格和灵感靠模仿纯静、温和、准确、雅致等特点就可以成为古典作家，这等于相信有拉辛其父，必有拉辛其子的地位；愚钝而受人尊敬的角色，是诗歌中最糟糕的角色。而且，当着同时代人的面，没有任何人反对，太快地占有古典作家的地位是危险的；在这种情况下，很可能不能长久保持这种地位。封塔纳在创作的鼎盛时期被朋友们认为是纯正的古典作家，但才25年，这颗明星就陨落了。有多少这样的早熟古典作家没有能持久，只是昙花一现！某个早晨，我们回头看一下，惊奇地发现他们销声匿迹了。塞维尼夫人俏皮地说，他们拥有的只是“瞬间的色彩”。关于古典作家，最

没有被预料到的反而被证明是最优秀和最伟大的，因而最好是在生来就是不朽的并总是那么活跃的充满活力的天才中去寻找古典作家。显然，路易十四时代的四大诗人中最称不上古典作家的是莫里哀，当时他受到的欢呼远远多于他受到的尊敬；人们喜欢他而不了解他的价值。在他之后，拉封丹似乎最称不上古典作家，但两个世纪后，这两个人的情况如何呢。他们远在布瓦洛之上，甚至高于拉辛，现在他们不是被一致认为具有最崇高而全面的道德品性吗？

同时不应牺牲或贬低任何事物。我认为应该重建审美的圣殿，但这种重建只是扩大而已，这样它将容纳所有高尚的人，容纳所有永久地增加了精神喜悦和财富的人，成为他们的家。我显然无论如何不能自封是这一圣殿的建筑师或设计师，但我却想表达几个最迫切的愿望，把我对大厦的设计贡献出来。首先，我希望，不要排除任何有价值的人，每一个人都应在这座圣殿里有自己的位置，从最自由的创造性天才和不了解古典作家为何物的最伟大的古典作家莎士比亚直至古典作家的最末一名安德里厄。“在祖先的大厦内不只有一个房间”；同天国一样，尘世的审美王国也应不只有一个房间。荷马应该是永远并处处被置于第一位，他最像一尊神像；但在他后面，如同三个聪明的东方国王排成一队，可以见到三个伟大的诗人，三个荷马，即印度的瓦米基和毗耶娑以及波斯的菲尔图西。他们一直被我们忽视了。他们写下了为古老的东方各国人民所传诵的史诗。在审美的领域里，最好知道还有这样的人，不要把人类分裂开来。我们应对一见即认识的事物表示敬意，一定不要迷失得更远；我们应该为看到成千上万使人高兴或庄严的景象而感到高兴，应该为千千万万不同的使人惊奇的混合体欢呼，这些混合体虽然表面显得混乱，但实际上却是和谐与协调的。那些把人类的道德写成箴言并朴素地咏唱出来的远古贤人和

诗人们，会以极有趣味而温和的话语相互交谈，不会对相互一张嘴就了解对方的意思感到惊讶。梭伦、赫希奥德、泰奥格尼斯、约伯、所罗门，还有孔夫子，会欢迎最聪明的现代人拉罗什富科和拉布吕耶尔，这两位现代人在倾听这些人谈话时会说："他们知道我们所知道的一切，在重复生活的经验时，我们什么也没有发现。"在这座最容易发现、最易于攀登的山上，还有维吉尔，四周是米南德、提布卢斯、泰伦提乌斯、费奈隆，维吉尔正以迷人的魅力同他们谈论着什么：他温和的脸上闪烁着内心的光亮，显出谦逊的神态；其情景恰似有一天他走进罗马剧院，而他们刚刚背完他的诗句，他见到人们一齐站起来，像对奥古斯都那样对他致以敬意。离他不远，是贺拉斯，他会对没有与如此亲密的朋友在一起而感到惋惜。贺拉斯主持着（尽这位博学多识之诗人的最大能力主持着）一群上流社会诗人的讨论会，他们虽然是诗人，但也能讨论各种问题。这群诗人中有蒲柏和布瓦洛，前者不再那么惹人生气了，后者也不再那么挑剔了。蒙田这位真正的诗人会在他们中间，会描上最后一笔，使这令人愉快的一隅摆脱掉自成一文学派别的外观。在那儿拉封丹会达到忘我境界，不再那么轻浮，不再徬徨犹豫。伏尔泰会被它所吸引，但他虽然会在其中得到乐趣，却没有耐心呆下去。在维吉尔那座山稍下一点的地方，我们会看到色诺芬，他举止自然朴素，一点儿也不像一位将军，倒像诗歌女神前的祭司，围绕着他的是各国各民族讲各种语言的作家，其中有像阿迪森、贝立森、沃夫纳格这样的作家，——他们都能领悟循循善诱、优雅朴素和自由奔放的价值所在。在此处的中央，在主殿堂（因为围墙内有若干殿堂）的门廊里，三个伟大人物会经常聚在一起，当他们相聚在一起的时候，不会有第四个人（不管多么伟大）梦想参加他们的讨论与静默。我们在他们身上会看到美，看到协调与伟大，看到只在世界的青春时代出现一次的那种完美的和谐。这三个人是柏拉图、索福克勒斯和

狄摩西尼，他们的名字已成为艺术的理想。我们会看到无数大家所熟悉的精选出来的人，追随着这些受人尊敬的神一样的人，其中有塞万提斯、莫里哀等人，他们是生活的实际描绘者，是人类放纵不羁的朋友，但仍是人类最大的恩人，他们欢笑着拥抱整个人类，把人类的经验变成欢乐，知道明智的、由衷的和正当的欢乐所具有的强大作用。我不想再作这种描述了，如果完全写出来，那会写成厚厚的一本书。在中世纪，但丁无疑会占据神圣的高峰，在这位天国诗人的脚下整个意大利宛若一座花园；薄伽丘和阿里奥斯托会在那儿嬉戏玩耍，而塔索会再次找到索伦托的桔林。一般来说，会给每一个民族留下一个角落，但作家们往往会离开那个角落去漫游，会在"最意料不到的地方"认出兄弟和宗师。譬如，卢克莱修会喜欢同弥尔顿讨论世界的起源，讨论如何使混乱不堪的世界变为秩序井然的世界。但两人都会从各自的观点进行争论，只是对诗歌与自然的极美景象看法相同。

这些就是我们的古典作家；每一个人都可以凭自己的想象力完成这篇短文，选择自己喜欢的一群古典作家。必须作出选择，因为在了解了所有的作家之后，欣赏的第一个条件不在于继续旅行，而在于停下脚步，停止漫游。再没有什么东西比不停顿地旅行更能削弱和破坏审美了。诗人不是流浪的犹太人。但所谓停下脚步作出选择，意思并不是我们要去模仿那些我们最喜爱的古代大作家。让我们满足于知道他们，了解他们的思想感情，赞赏他们；但让我们这些后来人努力成为我们自己。让我们有自己真实而自然的思想和感情；这总是可以做到的。在这之上，让我们做一件比较难于做到的事情，即如果可能的话，提高我们自己的思想和感情，这是一崇高的目标；我们生活在特定时代和环境中，由此获得力量，也由此受到局限，因而当我们身处此种环境谈论自己的思想和感情时，让我们扬眉向高处看，把眼睛盯着那群备受尊敬的人，不

时地问：他们会怎样说我们？

但是为什么老谈作家和写作呢？也许一个不再写作的时代正在到来。那些读了又读的人将是快乐的，那些能随心所欲地阅读的人将是快乐的！终归有一天，我们的所有旅程已经走完，我们的经历已经结束，到那时，最愉快的享乐莫过于研究和仔细观察我们所知道的事情，莫过于从我们感觉到的事物中，从看了再看我们所热爱的人们中得到乐趣：这是我们在成熟时期发自内心的喜悦。那时，古典作家这个词将具有其真实意义，将由具有审美力的每一个人根据自己抑制不住的爱好来定义。于是审美力就形成了，具体而明确。于是只要我们愿意，就会在我们心中形成良好而完美的判断力。我们将既没有更多的时间去体验，也不想寻求更好的感受。我们将依恋于我们的朋友，依恋于那些通过长期交往而证明可以信赖的朋友。老酒，老书，老朋友。我们会像伏尔泰那样愉快地自言自语道："让我们享受，让我们写作，让我们生活吧，亲爱的贺拉斯！……我已经活得比你长了，但我的诗却不会像你的流传那么久。在我行将就木时，我将尽力遵循你的哲学教诲，蔑视死亡，享受生活，将像痛饮清脑健智的老酒那样，阅读你那些充满魅力和良知的作品。"

实际上，不管是贺拉斯还是另一让我们所喜爱的作家，其全部丰富而成熟的感受和见解正反映了我们的思想。在这些优秀的古代作家当中，我们将时时需要和某一位会面，需要同其中某一位交朋友，这种友谊永远不会欺骗我们，永远不会使我们失望；从其中某一位那里我们将寻求那种（我们经常需要的）宁静而舒适的感觉，以使我们同人类、以及我们自己和谐一致。

（沈光祖 译　朱 泱 校）

蒙　田

当法兰西这条美好的船驶向一条几乎是偶然碰上的航线，进入陌生的海洋，正打算绕过领航员（如果有领航员的话）称为风暴岬的地方，而桅樯顶上的了望哨以为他见到了地平线上耸立巨人阿达马斯特（giant Adamastor）幽灵的时候，许多可尊敬和平心静气的人们照样继续他们的工作和研究，并在力所能及的范围内，要把他们心爱的业余癖好，追究个水落石出。如今，我认识一位饱学之士，他比以往任何时候更仔细地整理拉贝莱早期不同的版本，你知道，他的版本留下来的只有一本，迄今尚未找到第二本。他通过对正文的细致考证，将得出法国的吕辛·阿里斯托芬的才能在文学上也许还有在哲学上的成就。我认识另一位学者，他的忠诚和崇拜献给一位截然不同的人——博萨。他正在编写一部这位伟大主教生活与著作的完整、正确、详尽的历史。由于情趣各异和"人的想象力千差万别"（蒙田语），蒙田也有他的崇敬者，他本人躯干短小，但在他周围形成一个派系。他在世时，他的继女玛德穆瓦塞·德·古尔内庄严地崇拜他；他的门徒夏龙亦步亦趋紧紧地追随他，一心一意致力于把他的思想整理得有条不紊。我们这个时代的业余爱好者——那些聪颖人——以另一种方式履行诚笃的信仰：他们专心致志地收集"文集"① 作者细小的事迹，搜集最微小的遗物，在这批人中帕扬博士可以恰当地被称为领头人物。许多年来，他一直在编写一本关于蒙田的书，书名将

① 指蒙田文集。——译者

是："米歇尔·德·蒙田，一部关于文集作者、他的书和其他著作以及他的家庭、朋友、崇拜者、诋毁者的未辑成的或无人知晓事实的集子。"

在等待此书——作者一生专注事业和兴趣所在——出版的同时，帕扬博士不断向我们提供对蒙田的种种研究和发现的简短小册子。

如果我们从一大堆乱七八糟的争吵、纠纷、吹毛求疵、自我吹嘘和官司(所有这些都是事实)中筛选出最后五或六年间发现的事迹，它们就是这么些——

1846年，M.马塞在当时皇家图书馆的"迪·皮斯文集"中找到蒙田于1590年9月2日呈国王亨利四世的一封信。

1847年，M.帕扬发表了蒙田于1588年2月16日所写的一封信或者说一封信的片断，此信出自博妮·德·卡斯特拉讷伯爵夫人文集，信中文字讹误和漏脱颇多。

可是最为重要的是，1848年，M.贺拉斯·德·维埃尔—卡斯泰尔在伦敦不列颠博物馆发现蒙田于1585年5月22日写给当时波尔多市长兼国王在该城的代理官员M.德·马蒂翁的一封值得注意的信。令人感兴趣之处在于，此信表明，蒙田第一次以他所具有的全部精力与警觉心全面履行他的职责。这位假装的无所事事者在需要时能比他乐意承认的大得多的积极性从事工作。

波尔多市市长任期记录保持者M.德舍韦里于1850年发现并发表当时市长蒙田于1585年7月30日致该市司法官或市政官的信。

M.阿希尔·朱比纳从国家图书馆收藏的手稿中发现并发表(1850年)蒙田于1590年1月18日呈国王亨利四世的一封值得注意的长信，此信令人愉快地可与M.马塞早先已经发现的那封信相互印证。

最后，为了巨细无遗和对所有人公正起见，应该提到1850年出现的一篇记叙文“访问蒙田在佩里格的城堡”。M.贝特朗·德·圣一热尔曼描述了那个地方，并指出可能在第三层（底层为第一层）蒙田塔楼中仍然能读到各种各样希腊文和拉丁文的铭文，这位哲学家就是在那里藏书和从事研究。

M.帕扬在他最后一本小册子里收集了并非全都一般重要的各种各样的短评和发现，并加以评述，使他犯了稍稍过火夸张和过头赞扬的毛病；但是我们不能责备他。当赞美施加于如此高尚、绝对单纯和毫无偏见的对象时，它真正是神圣之火的火花：它产生追逐与钻研，没有巨大的热忱是不可能这样锲而不舍的，它有时还导致有价值的成果。无论如何，它对于遵照M.帕扬榜样的那些人敏捷理解和衷心钦佩蒙田，并记住（即使在他们热情高涨时）这位贤人和大师的教导是有好处的。在谈到他那个时候的评论家时，他说：“解释别人的解释比解释事物本身做得更多；评论书的书比评论任何其他主题的书更多。我们不做非常稀有的作家那种工作，而每件事都麕集大量评论家在品头评足。”作家具有巨大价值，无论何时均是稀有的——那就是说，作家真正增加人类知识的总量。我希望那些写蒙田并将其研究及发现详情告诉我们的所有人去想象一件事——蒙田本人读了这些作品会怎么样呢？“他对我和对我把他的事告诉公众的方式会有什么样的想法呢？”倘若提出这样的问题，它必定会大大压缩无用的词句，缩短空洞的议论！M.帕扬的最后一本小册子献给一位对蒙田研究同样有功的人——波尔多的M.居斯塔夫·布吕内。后者在一部对蒙田遗文作有趣而多样核正的著作中谈到帕扬，他说：“他可能立即决定出版他研究的成果；对今后蒙田学研究将无所遗漏。”蒙田学！天哪！对于铸入他荣誉中的这个词蒙田会怎么说呢？你如此值得称赞地全身心研究他，但是我想，你没有权利以你所爱的他的名义，随心所欲地使

用他，我们全都有或多或少的权利爱他，我恳求你绝对不要使用这样的词；它们带有兄弟会和宗派的气味，带有卖弄学问和炫耀学派的气味——这些和蒙田的思想绝不相容。

蒙田具有简单、自然、和蔼可亲的心灵和十分愉快的性情。他有一个出色的父亲，他的父亲虽然未受高深教育，却以真正的热情投入文艺复兴运动和当时所有自由主义的新奇事业。儿子改正了过多的热情、快活和柔情，继承了经过大大精炼和更加公正的父亲品质；但是他没有丢开原有的基本成分。差不多30年以前，任何时候提到16世纪，都说那是野蛮的时代，只有蒙田例外；这么说有错误和无知。16世纪是伟大的世纪，在若干方面丰富、有力、饱学和文雅，虽然在某些方面它简陋、极端和近乎粗暴。那个时代特别欠缺的是鉴赏（如果把鉴赏的意义定为清楚而完美的选择才能和升华美的要素的才能）。但在嗣后的几个世纪中，鉴赏迅速变为厌恶。无论如何，如果说文学上它粗制滥造，但在所谓的艺术上，在用手和凿子制成的那些艺术品上，甚至在法兰西，就鉴赏的质量而言，16世纪比以后两个世纪远为伟大；它既不贫乏，又不过量，既不沉重，又不扭曲。艺术中风度丰盈而质量高雅——兼有无拘无束和不单调、古代和现代的风格，有特别属于它自己的原有的格调。在伦理道德领域，它是不均匀和混杂的。那是差别悬殊的时代，是全部各种粗鲁事物相对照的时代，是哲学和盲信的时代，是怀疑和坚信的时代，每一事物俱发生在斗争与冲突中，没有事物混为一体和联合一起。每件事物俱在骚动；这是个混乱的时期；每一束光会引起暴风骤雨。它不是彬彬有礼的时代，不是我们能称之为光明时代的时代，而是斗争和战斗的时代。使蒙田与众不同并造成蒙田现象的是：在这样的时代里，他掌握了中庸、小心和井井有条的思想。

蒙田出生于1533年2月的最后一天，还是孩子的时候就像喜爱游戏那样喜爱各种古代语言，爱听音乐，甚至在摇篮里常被乐器

声惊醒。他似乎只适应社交和缪斯的庙堂，不适应粗野和凶暴的时代。他罕见的良好辨别力改正了他幼年教育养成的过分理想和诗意的气质；但是他保持了新鲜和机智地谈论任何主题的有益能力。他年过30，才与一位值得尊重的妇女结婚，她是他28年的伴侣，看来他只把热情放在朋友上。他把永恒的爱献给埃蒂安娜·德·拉博埃西，经过10年最甜蜜和最亲切的交往，他失去了她。40岁前当了一段时间波尔多议会的顾问后，蒙田即从公共生活隐退，抛却一切抱负，他居住在蒙田塔楼里，享受他自己的社交和自己的才智，把全部时间用于自己的观察与思考，以及用于忙忙碌碌的消闲生活，也就是各种各样的运动和爱好。他的《文集》的第一版于1580年问世，计二册，其形式相当于我们在后来几版中看到的文字的最初草稿。同年，蒙田出发乘船去瑞士和意大利旅游。正是在那次航行中，波尔多市参议员选举他为该市市长。起初他拒绝接受，并为此找一些借口，但有人警告他还是接受的好，国王也责成他接受，于是他就职上任。他说："较理想的是，除了这个职位的荣誉外，既不放弃什么，又不得到什么。"从1582年到1586年他做满4年任期，因为第一任两年届满后他又当选一任。这样，蒙田在50岁时稍稍违反自己的意愿，重新进入公共生活，当时这个国家已处于内部动乱的前夕，这场动乱在安静地被诱导睡去一会儿后，在"同盟"的呼喊声中更猛烈地爆发。虽然通常说来，教训起不了作用，由于聪明与幸福的艺术无法传授，让我们不要错过听蒙田说话的愉快，让我们看看他的聪明与幸福，让他说一说国家事务，说一说革命和动乱，说一说他在那种形势下指导自己行动的方针。我们并不是提出一个楷模，但我们向读者提供一个令人愉快的消遣。

虽则蒙田生活在非常不安全和风浪险恶的时代，这是经历"恐怖"的M.多努称之为古今历史中最最悲剧性的世纪的时期，但是他一点也不认为他的时代是最坏的时代。他不是那种怀偏见和善

苦恼的人，那种人以他们目力所及的视野来衡量一切，根据他们一时的感觉来评价一切，总是宣称他们所受的苦难比人类以前经受过的任何苦难更深重。他和苏格拉底一样，不认为自己只是一个城市的公民，而是世界的公民；以他广泛而全面的想象力，他服膺各个国家和各个时代的普遍性。他甚至比较公正地判断他亲眼目睹和身受其害的种种邪恶。他说："看到我们内战造成的血腥的大破坏，不惊呼世界机器接近瓦解，最后审判的日子近在眼前，不考虑许多更坏的革命已露端倪，与此同时，不认为在地球的其他许多部分，人们为所有这一切正在欢欣鼓舞，这样的人是谁？就我而言，我考虑的总是在这种动乱中出现的特许和宽免，我赞扬它们多么温和适度，有了它们就不会产生出更多的不幸。对于耳边听到冰雹刷刷作声的人来说，整个半球似乎处在狂风暴雪之中。"就这样，他一步步提高思想，把自己的苦难放在大自然无限空间之中，看到在无垠广廓中，不但他个人而且整个王国仅仅是无限中的微粒。他还说了些对后来帕斯卡尔起影响的话，帕斯卡尔并不表示他不屑借用蒙田话中的主旨和要点："但是，无论谁能像在图画里那样在他的想象中描绘出含有他全部崇高和光辉的我们的大自然母亲，无论谁能在她的脸上看到如此一般和如此永恒的多样形象，无论谁在那个画像中看出他自己（不但他自己而且整个王国）与整体相比，不比铅笔尖最轻的一戳或一点更大，那个人，只有那个人能够根据事物的真正价值评价它们。"

就这样，蒙田给我们上了一课，上了毫无用处的一课，可是我还是一样要说它，因为在他写下的许多无益东西之间，也许有比大多数东西更有价值的东西，我不想低估目前法兰西所处环境的危险性，因为我相信，为了使这个国家光荣地摆脱困境，有迫切需要集中她所有的全部精力、心智和勇气。但是，让我们回想一下，我们记得起，除了从国内事务上看是一个平静时期的帝国时代和

1812年前繁荣时期外，从1815年到1830年15年间我们生活在和平中，虽然大家都大声抱怨现状；七月的三天时间开启了事物的另一个秩序，新秩序带来18年有保证的和平和产业的繁荣；总起来有32年的宁静。多风暴的日子来到了，暴风雨突然来到，无疑还要再次爆发。让我们学习怎样度过这种日子，但别让我们天天大声呼号，就像我们禁不住要做的那样；我们在太阳底下从来不知道有像我们正在忍受的那样的风暴。为了摆脱我们目前的感情状态，为了恢复我们清醒和均衡的判断力，让我们每晚读一页蒙田的文章吧。

蒙田对他那时人们的批评，给我印象至深。它对我们时代的人们有同样好的作用。我们的哲学家在什么地方说过，他认识为数不少具有各种优秀品质的人——一种是聪明；另一种是勇气；再一种是有风度、道德心或知识或说话技巧；他每一种都有一点："但是完整地具有这许多优秀品质的伟人，或者说，具有这种程度的优点，使我们必须赞美他，或者将他与我们过去钦佩的人作比较的人，我的运气从未让我见到一个。"他后来对这番话加上一个例外，以推崇他的朋友埃蒂安娜·德·拉博乌蒂。但是他是属于成熟前去世和发出诺言没有时间兑现的那种伟人之列。蒙田的批评只招来微笑。他未曾见到他那个时代——洛皮塔尔、科利尼和居塞斯时代——的一个真正而完美的伟人。唉！在你看来我们时代的人怎样？我们有和蒙田时候一样多的伟人，一个以其智力出类拔萃，另一个以其勇气与众不同，第三个以其技巧出人头地，有些人因其有道德心（罕见的美德），许多人因其有丰富的知识和流畅的语言。我们时代的一位最聪明的观察家几年前承认并公开表示这一点："我们的时代，"M.德·雷米扎说，"缺乏伟人。"

蒙田作为一个大城市的首席行政官，他在职务上表现如何呢？如果我们不夸张地以匆匆第一眼来评论他，我们相信，他在履行公务中松松垮垮和没精打采。贺拉斯在为自己吹嘘时，不是说过战

争中有一天蒙田竟听任他的盾掉下来吗？我们必不可过分匆忙地和过分按照字义地理解那些害怕过高评价他们自己的风雅人士的话。有良好品质的人要比他们常常承认的更能做到警觉和行动。我始终确信，夸夸其谈和声气夺人的人在战斗中要比贺拉斯胆怯，在议会厅里要比蒙田糊涂。

蒙田一上任，他就小心地正告波尔多参议员，不要期望在他身上找到比实际存在的更多的东西；他毫不做作地让他们彻底了解他。"我忠实地和认真地向他们表白我是怎么一个人——一个没有记忆力，没有警觉心，没有经验和没有精力的人；但也是一个没有仇恨，没有野心，没有贪欲和不爱暴力的人。"当他接管城市事务时，他的感情受到非常强烈的激动，就像他可尊敬的父亲当年感情激动一样，而他父亲到最后失去他的职位和健康，他应为此感到难过。急切和热烈地发誓要满足一时冲动的欲望不是他愿做的。他的主张是"你必须有助于他人，而对你自己不必多说。"按照他使用各种各样隐喻和生动形式的习惯，他一再重申他的想法，他还说，如果他有时被敦促同意办理别人的事务，他答应及时去做，但不"时刻挂在心头"。我们就这样受到预先警告，知道可以期望他的是什么。市长和蒙田是两个不同的人，在政府里办公时，他为自己保留一定的自由和隐秘。他一直以自己的方式并公正地判断事物，虽然为托付给他的事业忠实办事。他绝不赞同或者甚至不原谅在他派系里看到的一切，他能够判断他的对手，常常这样说到他们："他做那件事太卑鄙，做这件事是公正的。"他还说："我愿我们方面事事顺利，如果事情不顺利，我也不会发疯。我全心全意支持正确的一方，但我不喜欢被人注意在支持其他派系的特殊敌人。"他深入细节刨根究底，这种做法在当时是大胆泼辣的。无论如何，为了解释和证明他广泛宣称支持公正是有道理的，让我们谈一谈当时明显的几个派别首领，在各方面说来都是有名望的重要人物——

三个亨利：一个是同盟的首领吉斯公爵亨利；另一个是反对派领袖纳瓦尔国王亨利；再一个是任命蒙田为市长的摇摆于前二者之间的国王亨利三世。当这些派别既无首脑又无头领的时候，当人们只知道有这三个派别的时候，也就是说，在它们可怕而严峻的现实中，要对它们不偏不倚，怎样给它们中的每一个恰当的效劳，是更为困难也更为危险的。

指导他在政府里办事的原则是只看事实，只看后果，不赞成炫耀自己和公开表现自己："大声炫耀招致多大功效在我看来就减少多大美德"。人们总是为炫耀自己做得多，考虑美德做得少，这一直是使人担忧的；"刚在货架上摆上，已有一半售出。"这不是蒙田的作风；他不喜欢出风头；他尽可能静悄悄地安排人和事；他以对所有人有益的方式用人，同等重视忠实的德性与和解的能力；大自然赋予他的个人魅力是他有最大价值地使用人的能力。他宁愿警告坏人，不愿盛气凌人采用强制手段："可以去看医生的人，谁愿意受病魔折磨？医生可以行医救人，他倒希望瘟病流行，这样的医生不该受鞭打？"他决不希望市政中出现麻烦和混乱，以此提高他政府的声誉：他说，他任何时候愿意竭尽所能，使市政安宁和平静。他不是那种当上市长便陶醉和沾沾自喜的人，不是那种他称之为摆"衙门尊严"的人，这种人使炫耀的闹声"从一个十字路口传到另一个十字路口"。如果他是一个希望得到名望的人，他认识名誉的意义要比自我炫耀大得多。但是，我不知道，在一个更庞大的领域里，他会不会改变他行为的方法和方式。在他看来，察觉不到地为公众做好事是施政的理想和幸福的最高点。他说："他不为由我主政带来的秩序和安宁感谢我，但是他不能剥夺我的好运气带给我的属于我的一份秩序与安宁。"他不知疲倦地用生动和优雅的词语描绘他相信他给予公众的种种有效但察觉不到的服务——大大优于大声嚷嚷的光荣事迹的服务："无拘无束和无声无息来自工人手

中的行动最有魅力，某个诚实的人后来选择了这个观点，并为了这种行动本身的缘故，廓清这个观点含糊不清之处，使大家看得清清楚楚。”就这样，命运帮助蒙田达到完美的地步，即使在他处理政务中和困难的紧要关头都是如此，他从来不必担心违背他的准则，或者担心与他所计划的生活方式离得太远：“就我来说，我称赞一种顺利的、单独的和寂静的生活。”他几乎使他满意地做满他地方行政官的任期，完成了他对自己的诺言，超额完成了他对别人的允诺。

后来由M.贺拉斯·德·维尔—卡斯泰尔发现的信件印证了蒙田叙述和批评他居官生活时期他自己的那一章文字。M.帕扬说：“那封信里谈到种种事件。蒙田是市长；波尔多不久前受到骚扰，此时看来又受新的煽动的威胁，国王的代表已经离开。那天是1585年5月22日星期三，晚上蒙田很清醒，他的信写给该省总督。”这封信很专门又太地方色彩，不值得全文摘录，它可以用几句话概述：蒙田为德·马蒂农元帅的不在而烦恼，他害怕他长期不在带来的后果；他一直在而且继续在使自己弄清楚所发生的一切事情，恳请他一俟条件允许即刻返回。“我们正看守城门和注意卫队，在你不在时更加小心谨慎……如果发生任何重要的新情况，我将立即派信使向你报告，因此，倘若你没有听到我报告的消息，你可以认为没有发生任何事情。”可是他请求德·马蒂农记住，他可能没有时间向他告警，“恳求你考虑一下，这种事件通常来得非常突然，要是真的发生，它们毫无事先警告地扼住我的咽喉。”此外，他将尽一切努力来事先确定可怕事件前进的脚步。“我将尽我所能从各方面探听消息，为此目的我将拜访各种人，观察他们的心意倾向。”最他把各种消息以及市里传播的最不重要的谣言都向元帅报告后，后，坚持要他回来，向他保证“我们必定殚精竭虑，如有需要，不吝惜我们的生命，万事服从国王的命令。”蒙田从不轻易提抗议也不

轻易歌功颂德，别人把这些看作仅仅是言词形式，对他来说则是真正的承诺和实话。

无论如何，情况越来越不妙：内战爆发了；友好的和敌对的派系（分歧并不大）在乡间蜂起。蒙田在他的市长职责（他的任期接近届满）不一定要他留在波尔多的时候，他尽量经常到他乡下的家里去，于是他碰到各种侮辱和伤害。“我经受，”他说，“种种烦扰之事，中庸与温和招来它们以及严重的弊端。我受到各方面的怜悯和鄙视；在吉伯林派眼中我是个盖尔夫派，在盖尔夫派眼中我是个吉伯林派。”在他个人的怨愤中，他能够摆脱开，并把他的思考放在国家的不幸和人性的堕落上。缜密地考虑了各派的混乱状况和发展得非常迅速的卑鄙而悲惨的事态，他羞于见到那些有名望的领导人以懦怯的自满情绪降低自己的身份；因为在那种环境里，我们知道，像他那种人，“在前进的命令下停下来，掉头就跑，如此等等，我们当然服从他的命令；但是余下来的一切只是解体和自由行动。”蒙田讽刺地说：“看到个人抱负之中存在这么多的卑怯和懦怯使我高兴；想达到抱负的目的必定要使用那么多的卑鄙和奴态的手段。”他那么藐视抱负，他目睹这种抱负被如此不堪的行为脱去外衣，在他注视下贬值堕落并不感到难过。但是他善良的内心克服他的骄傲和轻蔑，他忧郁地又说：“看到有能力做好事的善良而宽宏的品性一天天在处理和指挥这场混乱中腐化使我难过……不毁坏那些善良而宽宏的品性我们已经有足够出坏主意的灵魂。”他宁愿在那种不幸中去寻觅能巩固和加强他自己的机会和动机。由战争、疾病和1585年7月的各种疾病产生的许多麻烦事和不幸一桩一桩落到他的头上，他倒愿意它们一起来——也就是全部一下子降临——更好忍受。在事物的这种发展过程中，他曾经询问自己他能够向谁求援，他能够向谁请求为他老年时提供住所和衣食；经过向四周彻底的审视和探究，他发觉自己实际上已到赤贫和

毁灭的境地。因为，“让一个人从极高处垂直地掉下来，他应该落在坚固、有力、幸运和友谊的两臂中。如果真有这种友谊，那是非常珍贵的。”从他说话的这种语气里，我们看得出此时距离拉博乌蒂去世已有一段时间。于是他感觉到，他在不幸中最终必须依靠自己，必须获得力量；现在是把他一生从哲学家书里收集的宝贵教训投入实践的时候了，否则便永远再无时机。他再次鼓起信心，达到他美德的高峰：“在寻常和平静的时候，一个人为适度和普通的事件作准备；但是在这30年所处的混乱状况中，每一个法国人，不论是特殊的人还是一般的人，知道他自己的命运每个钟头都在完全毁灭和垮台的边缘。”他绝不消极沮丧和诅咒使他出生在如此多难时代的命运，相反他突然庆贺自己说：“让我们感谢不使我们生活在娇气、无聊和萎靡时代的命运吧”。因为聪明人的好奇心为了解历史的秘密以及如我们所说的社会本体的生理学，多从过去寻找国家动乱的原因，“我的好奇心也同样，”他宣称，“使我从目睹我们社会死亡的触目景象及其形式和症状中得到稍许愉快，我知道不能阻止这个景象的发生，我满足于命定地帮助它的发生，并以此教育自己。”我并不是建议对大多数人提出那种安慰；大多数人并不具有昂珀多莱斯和大普利尼那种英雄的和热情的好奇心，这两位无畏者冒着毁灭和死亡的危险，径直走向火山和大自然突变的地方，在近处考察它们。但是一个具有蒙田品性的人，对于想要进行斯多葛派那种观察的念头给予即使在真正危险中的他以莫大安慰。考虑到虚假和平与可疑停火的条件，和处于最后几次动乱之前的迟钝和深刻腐化的政权，他几乎暗自庆幸看到这种局面的停止；因为他谈到亨利三世政权说：“它是一些特殊成员的普遍结合体，他们彼此模仿腐败，他们中大多数人患有顽固的溃疡，既不要求也不接受任何治疗。因此它的结束的确使我受到激励而不是使我沮丧。”请注意，他寻常脆弱的健康此时提高到同他的道德

一般的水平，虽然他的健康遭受了种种混乱的摧残足以被大大损害。他有一种满意的感觉，即他拥有某种反抗命运的支撑点，它能承受要压碎他的更大的冲击。

另一个较谦逊和较人道的考虑在他困难时支持他，那就是来自人人有份的共同不幸的慰藉和他人英勇形象的鼓励。人民，尤其是真正的人民，他们是受难者不是劫掠者，他这个地区的农民，他们忍受与他同样苦难甚至比他更重苦难时的态度感动了他。这个国家那时猖獗施虐的疾病或瘟疫主要受难者是穷人；蒙田从他们那里学到听天由命和注重实际的哲学。“让我们向下看看贫穷的人们吧，他们分散于地球的表面，他们总是专心致志于他们的本行，既不知道亚里士多德，也不知道加图，既不懂范例，也不懂格言。甚至大自然每天要从这些人们那儿吸取坚定和忍耐的效应，这种效应要比我们从学校十分好学地学来的更纯粹、更有男子气概。”他继续描述贫苦的人们，他们甚至在悲伤中在疾病中坚持工作到底，直到精疲力竭。“现在正在我园子里掘地的他，今晨刚埋葬了他的父亲或者他的儿子……他们从不因病卧床，除非死亡时。”这整整一章写得极好，哀婉动人，扼要中肯，显示出他崇高的斯多葛派那样高尚的心胸以及他自己所说（是事实）由遗传得到并使他深受其益的愉快可亲的性情。说到“社会灾难中的安慰”没有比上述的更好的了，除了较少涉及人、较多涉及神的那册书中的一章外，这一章中到处可见神的干预，不是如施加在蒙田身上那样含含糊糊的干预，而是很真实而可爱地呈现出来。事实上，蒙田给自己和旁人的安慰也许和（不用祷告的）人的安慰能做到的同样高尚和美丽。

他写的那一章是第3册第12章，这一章是在他所描述的灾害之中和在这些灾害尚未过去之前写的。他以优雅和诗意的笔调用一组例子——“一堆外国花朵”——结束这一章，对于这堆花朵他

只提供把它们缚在一起的绳索。

文章逼真蒙田其人；不管他说得多么严肃，其中总具有极为迷人的东西。要对他的风格形成一个概念，你只要毫不经心地翻开任何一页听他讲任何主题就行；没有一个主题他不是写得富有生气和富有启发性。例如在“说谎者”一章里，在详述他缺乏记忆力和指出他可以用以自慰的一连串理由后，他突然增加这个新的和令人愉快的理由：感谢他善忘的能力，“我再次访问的地方和我再次阅读的书总是以未曾见过的新奇面目对我微笑欢迎”。事实就是这样，他所论述的每一个主题对于他一直是新的，是新颖的创作源泉。

孟德斯鸠在一次令人难忘的感叹中说：“四大诗人，柏拉图、马勒伯朗士、莎夫茨伯里、蒙田！”对于蒙田这个称赞多么正确！没有一个法国作家（包括诗人）具有像他那样崇高的富有诗意的思想。“从我最早儿童时代起，”他说，“诗歌就有使我万分激动和心灵洞彻的力量。”他认为（在那一点上表明了诗歌对人的穿透深度）“我们的诗人在数字上比诗歌的评判者和解释者更多。写诗比理解诗更易。”就诗本身和它的纯正美而言，他的诗无法解说；不论是谁希望浏览一下就能认识它并能辨明它的实际内涵，他看到的只能是“闪电一耀”。在他的风格的构成和持续里，蒙田是一个诗里充满有生气的大胆明喻但又自然地富于绝不与思想分离的隐喻的作家，他的思想抓住后者放在它的中心，放在它的深处，使后者与它结合并受它约束。在这方面，完全听任他自己天才的驰骋，他的造诣有时超出语言的才能。他简明、朝气蓬勃和常常是强有力的风格，由于它的深刻，大大地增强和重复了原来的含义。可以说，他的风格是一串连续的警句，或者是一串永远更新的隐喻，这种风格只为这个法国人，为蒙田本人成功地运用过一次。如果我们想要模仿他（假定我们有能力并自然地适合模仿），如果我们希望写得

和他一般朴素、恰好的均衡和具有多种多样的形象和转折的连续情节，有必要使我们的语言做到比我们通常习惯说的更加有力和具有更加完美的诗意。蒙田的风格是一致的，只是在隐喻的系列和安排上有种种变化，这就需要创造一个网络组织来托住它们。在织物应该放大和延长的地方，为了把隐喻组入织物，这样做是绝对必要的；但是在解释他的风格时，我几乎做到同他一样地写作。事实上总是带有或多或少会话味道的法国语言——法国散文，很自然地不具有绘制一幅连续不断图画所必需的颜料和幅度足够的画布：在一个有生命力的隐喻的边上，常常显示出一个突然的空白和某些弱点。像蒙田所做的那样以大胆与创造性弥补这些缺陷，创造和想象出需要的辞语和特殊表达方式，我们的散文将显得同样的精致完美。蒙田的风格在许多方面公开地与伏尔泰的风格进行竞争。他的风格只能在完全自由的16世纪出自一个坦率的、有独创性的、愉快的、敏锐的、勇敢的和精致的心灵，这种风格有独一无二的特征，即使在当时这种特征看来也显得不受拘束和有点不顾规则，它受到源自古代的纯粹和直接精神的激励和鼓舞，但并未为它陶醉得不能自持。

他就是这样，蒙田是法兰西的贺拉斯；他在基本成份上和常常在形式及表达方式上是贺拉斯式的，虽然在前一方面他有时接近塞内加。他的著作是伦理观察结果和经验的宝库；不论翻开哪一页，不论处于哪种精神状态，肯定能够找到以引人瞩目的和持久的方式表达的某种睿智思想。它立刻把自己投入和铭刻在读者的心上，那就是生气勃勃句子中包含的和充实而有力的文字中表达的美好的（熟悉的或深刻的）含义。艾蒂安·帕基耶说，他的全部著作是美丽和卓越文句的真正发源地，它们使用起来非常之好，可以做到伸展自如而不受注意。每一个时期和生活的每一时刻，总有某种东西，在任何时候，如果你的思想没有像应有那样充实和有条

理，或者说得清楚些，没有适当的武装和配备，你就不能读懂它。我们刚刚理解，对于一个生来过平民生活并在多次动乱和革命时期受极大损伤的可尊敬的人来说，它包含多么多有用的忠告和真正的安慰。在这点上我还要谈一下他给予那些人的忠告，那些人和我本人以及我相识的许多人一样，在决非他们招惹引来的政治混乱中遭受苦难，或者相信自己有能力避开混乱。像贺拉斯曾做的那样，蒙田忠告他们，在理解遥远地方每一件事的同时，不要过分全神贯注未来的事情；尽量利用快乐的时刻和美好的混乱的间歇时间。一点一点出现他活泼有趣和聪明的微笑，在我看来，他以一种最令人愉悦而且完全适当和及时的微笑作为他忠告的结束；他说，“为了你想过圣诞节，在圣约翰节取出你的毛皮长袍，”是愚蠢和使人烦恼的。

以上两篇文章的英文版由伊丽莎白·李译出。

（吴良健 译）

弗朗西斯·培根爵士

1561—1626

弗朗西斯·培根1561年1月22日出生于英国伦敦。他的父亲尼古拉·培根爵士是伊丽莎白女王一世的掌玺大臣。

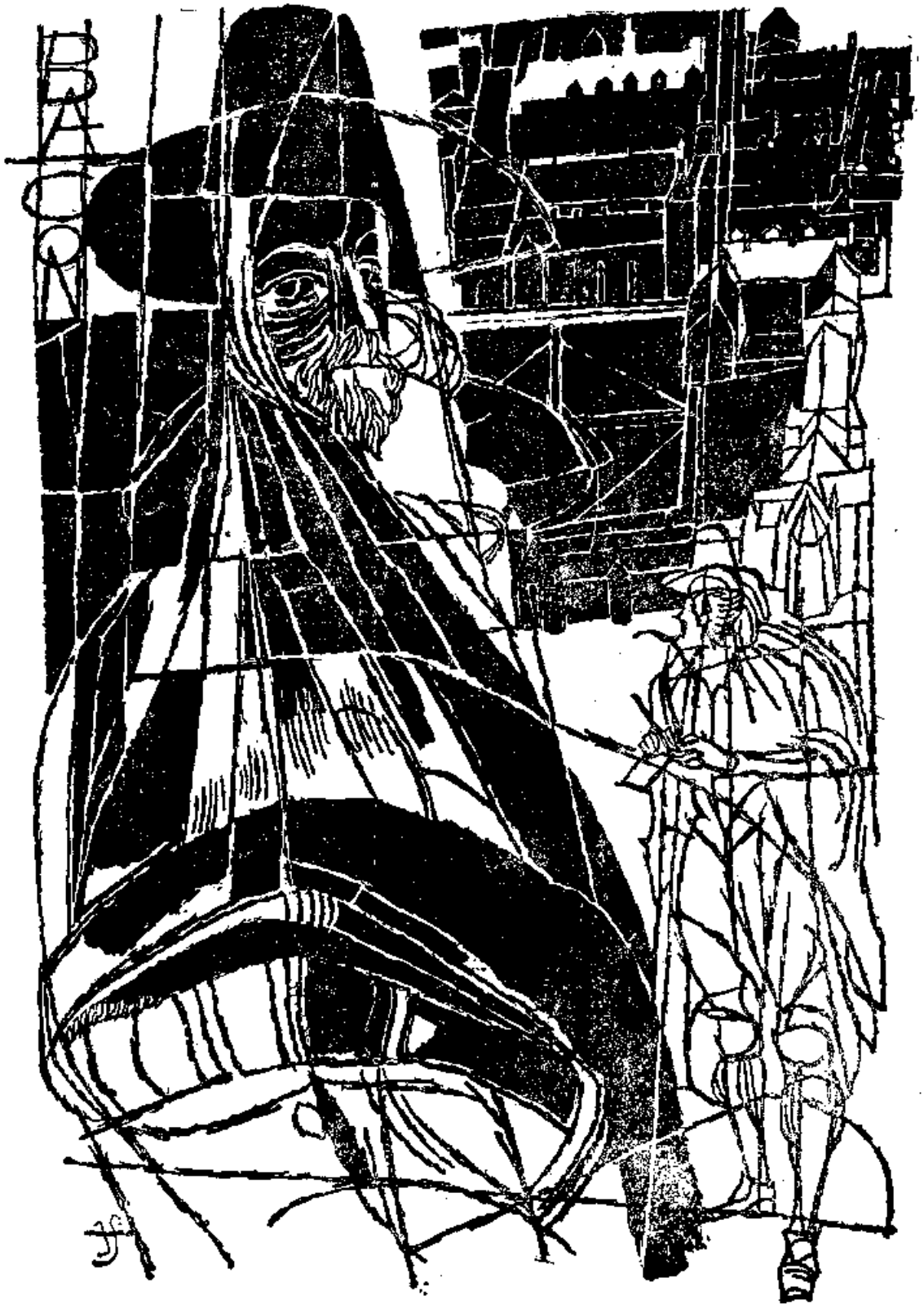
1573年，培根进入剑桥大学三一学院。他于1576年离开剑桥，跟随大使去法国学习外交艺术。1579年，因父亲突然逝世，他返回英国。后来就在英国研究法律，并于1582年取得律师资格。

埃塞克斯伯爵对培根很好，并且在事业上竭力帮助他。后来，当埃塞克斯因谋反罪受审时，培根却扮演了主要起诉人的角色，促成了埃塞克斯的死刑。对这一行为人们一直不能完全理解。

詹姆斯一世即位后，培根飞黄腾达，青云直上。他于1613年做了检察总长，1617年做了掌玺大臣，1618年做了大法官。1618年他被封为外如阑男爵，1621年被封为圣奥本斯子爵。培根为国王的政策进行辩护而反对国会，使他同大律师爱德华·科克爵士产生了冲突。

1621年，培根被指控为在任大法官期间接受贿赂。当时，接受馈赠是一种老的惯例，培根对此表示服罪。但他声称，他的判决并不受赠礼的影响。培根被判处监禁，课以重罚，革除官职。关于监

插图作者注："用粗犷有力的笔法把培根描绘成最后一个'全能的'理智巨人。……后景是一所大学；右边是跟在培根身边记录其言论和思想的仆人。"


BRACOR

禁的判决和罚款虽然并未执行，但是培根后来不再担任公职，而是以著述和科研度过余生。

因为培根坚决主张，科学家应当只是通过实验得出结论，所以他被认为是近代科学方法的奠基人。

培根原来计划撰写一部巨著——《伟大的复兴》，他的哲学著作就是其中已完成的两部分。那本出版于 1597 年的《论文集》，以其敏锐的观察力和警句式的风格而闻名。他为了考察肉类是否能在雪中保持不腐，不幸受寒，于 1626 年 4 月 9 日去世。

弗朗西斯·培根是一位格言大师。他的论文的第一句话往往特别精彩，令人难忘。三百年来人们一直都在引用它们。

《论美》一文的第一句话是："美德犹如一块瑰丽的宝石，最好将它镶嵌在素朴的东西上。"这句话不但是一句中肯的格言，而且还朗朗上口，并点明了整篇文章的主题。培根写道："美犹如夏天的水果，很容易腐烂，不能久存。"真正的美是内在的，美德就属于这种内在的东西；真正的美存在于行为之中，而不存在于外表之中。但培根也说过："美德如果是在一个容貌虽不姣美，但却形体清秀的身体里，那是再好不过了。"美德和美若能结合在一起，则相得益彰。

培根在《论言谈》中所提出的忠告和我们可能在其他某个地方所看到的有关这个论题的忠告差不多。他说，最重要的是，不要使人厌烦，不要粗鲁无礼。对于某些论题不应该开玩笑，尤其是如果这样做是为了显示我们自己的机智，那就更不应该了。提问不但有益，而且也是一种有教养的表现，但是所提的问题应当有所选择，应当是为了展示他人的才华，而不是为了暴露他知识的贫乏。也许在所有的忠告中最好的是这样一句忠告："一个人应当少谈论自己"。

《论学问》一文中有培根的一些最著名的格言。例如，“狡诈的人蔑视学问，愚笨的人羡慕学问，聪明的人运用学问”。这句格言很符合实际。又例如，“有些书可供品尝；有些书可以吞食；还有少数的一些书则应当咀嚼消化。”这句格言常被人引用，而且还不带后面的解释。培根说：“那就是说，有些书只要读其中的一部分就行了；有些书虽然可以全读，但不必过细；还有少数的一些书则应当通读，精读，勤读。”①

虽然不太著名、但也许更有意思的是下面这句格言：“读书能使人充实；谈话能使人机敏；写作能使人精确。”这句话的每一部分都值得作一番详尽的阐发。我们实际上并不知道我们自己的思想，除非我们能把它们写下来。智力的灵敏性（培根称之为机敏）来自谈话。沉默寡言的人往往脑子也比较迟钝。如果我们不能或不愿读书，那么我们就会成为空虚的人。要是没有书，我们就不可能知道世界上这么多的事情。

尽管其他人也试图模仿培根论文的风格，但这种风格是他所特有的，独一无二的。没有一句废话。从形式上看，他的整部作品——大约58篇论文——要是排得紧一些，可能还不到一百页。但是这一百页中所包含的智慧却相当于大多数的图书馆。这个遥远的、不可捉摸的人具有冷静敏锐的头脑，他对现实了解得非常透彻。我们也许不一定喜欢他和他的言论，但是我们无可否认，他说的话大部分是正确的，而且讲的也都是我们所关心的一些问题。

（徐奕春 译）

---

① 比较一下弗吉尼亚·吴尔夫在这一方面所说的话，本卷第6—17页。

论　美

美德犹如一块瑰丽的宝石，最好将它镶嵌在素朴的东西上。当然，美德如果是在一个容貌虽不姣美，但却形体清秀，气质高贵的身体里，那是再好不过了。不过一般说来，很美的人在其它方面不见得有什么大的美德；好像造物主在其繁忙的工作中只求不出错，而无意创造完美的事物似的。所以，那些很美的人虽然看上去可能很有教养，但却胸无大志；他们讲求的是举止，而不是美德。但这种观点并不永远是正确的，因为奥古斯都·凯撒、提图斯·韦斯巴芗、法国"俊美的"腓力普、英国的爱德华四世、雅典的亚尔西巴德、波斯的伊斯迈尔都是高尚而又伟大的人物，然而也是他们那个时代最美的男子。说到美，容貌之美胜于服饰之美，端庄优雅的举止之美又胜于容貌之美。美的最好的那一部分，是既不能用图画来表达，也不是一眼就能看到的。凡是卓越的美，无不在比例上有某种奇妙之处。谁也说不出阿佩勒斯和阿尔伯特·丢勒究竟哪一位是更大的戏谑者：其中一位要根据几何学的比例来画人，另一位则从几个不同的面孔中选取最好的部分来创造一张完美的面孔。我想，这样画出来的人，除了画家本人之外谁也不会喜欢。这并不是说我认为一个画家不可以创造一张比以前更美的面孔，而是说他应当靠一种灵感去创造（像一个音乐家创作优美的乐曲一样），不应当根据某种规则去描绘。谁都会看到一些面孔，如果你把它们一部分一部分地加以审察，你就会觉得哪一部分都不好，但是如果把各个部分合在一起，你就会觉得那些面孔很好看了。

如果美的主要部分真的就在端庄的举止之中，那么上了年纪

的人常常看上去更加和蔼可亲当然就不足为奇了。“秋天是最美的季节”。因为年轻人，如果我们不加以宽恕，不把青春看作是对美的补充的话，他们谁也说不上美。美犹如夏天的水果，很容易腐烂，不能久存。美往往使人年轻时放荡不羁，到了老年就有点难堪。但如果美落在人身上落得得当的话，当然它也可以使美德生辉，使邪恶汗颜。

（徐奕春 译）

论 言 谈

有些人在他们的言谈中喜欢以能言善辩被人称赞为有才智，而不喜欢以辨别真伪被人称赞为有判断力；好像知道可以怎么说而不知道应当怎么想是件值得赞扬的事情似的。有些人善于谈论一些普通的话题，但是缺乏变化。这种贫乏往往使人厌烦，而且一旦被人发觉，就会使人觉得可笑。言谈中最可贵的部分是引起人家的话头，另一方面是节制自己的话语并转移到其他话题上去。一个人如果能够做到这些，他就可算是个善于并且引导言谈的人了。在言谈中，最好是有所变化，在即席讲话中参以辩驳，在叙述中夹以理论，在发问中杂以阐明己见，在戏谑中和以正经，因为单调的东西使人厌倦，正像我们现在所说的，任何事物如若过分，则令人生厌。至于戏谑，有一些事物应当予以特免，如：宗教、国事、伟人、任何人目前的要务，以及任何值得同情的事情等。可是有一些人却喜欢说话带刺，触及人家的痛处，以为不这样的话就无法显示他们的机智。这是一种应当克制的脾气：孩子，少用鞭子抽，要紧紧地拉住缰绳。① 一般说来，人们应当分辨出咸与苦之间的不同。当然，喜欢讽刺挖苦的人，因为他使别人怕他的机智，他必然也怕别人的记忆。

多问的人，则多长学问，而且还能够多博得别人的欢心，尤其是，如果他能使他的问题适合于被问者的专长的话，那就更好

① 此语出自罗马诗人奥维德（Pulius Ovidius Naso，公元前43—公元18年）的《变形记》第2章。——译者

了，因为这样他就可以使他们乐于发表自己的见解，而他本人因此也就可以不断地获得知识。但是，他所提的问题切不可使受问者难堪而感到讨厌，因为那样的话就成了审问了。而且他还得注意，一定要给他人有说话的机会。不但如此，如果有人搞"一言堂"，那么，他就应当设法予以制止，让其他人也有说话的机会；这就像乐师们过去常常所做的那样，当他们看到有人跳加里阿德舞① 跳得过久时，就出来制止。如果别人认为你懂的事情，你却常常装作不懂，那么，以后你真的不懂的事情，别人也会以为你是懂的。

一个人应当少谈论自己，而且要谨慎择言。我认识一个人，他常常轻蔑地说："他大肆谈论自己，那么他肯定是一个智者了。"一个人如果要想赞扬自己，有一个非常体面的办法，那就是大肆赞扬他人的优点，尤其是如果他认为自己也有这种优点。伤人的话应当少说，因为言谈应当像一片旷野，可让人自由驰骋，而不应当像一条马路，直抵某人的家门。我认识英国西部的两个贵族，其中有一个平时喜欢嘲弄人，但是在家里老是设盛宴招待宾客；另一个则常常爱问那些参加过他家宴会的人："请你如实告诉我，席间难道没有人受他的嘲弄或简慢的攻击吗？"对此，那些作过客的人就会回答说，"在席间发生如此这般的事情"。于是，这个贵族就会说："我早就料到他会把一桌丰盛的宴席搞糟的"。说话谨慎胜于雄辩；谈吐怡和胜于措辞优美或头头是道。一个人若只会滔滔不绝地演说，而不善于与人交谈，则表明此人的迟钝；一个若只会应答或附和，而不善于作长篇大论的演说，则表明此人的浅薄和虚弱。正像我们在动物界所看到的那样，跑得最慢的动物转身却转得最快，譬如说猎犬与野兔之间的区别就是如此。在谈到正题之

① 加里阿德舞(gailiard)：16、17 世纪流行的轻快活泼的法国双人舞。——译者

前枝节话说得太多，会令人生厌；但是一点没有枝语，则又太率直生硬。

（徐奕春 译）

论 学 问

读书是为了娱乐、装饰和增长才能。其娱乐方面的主要用途在于独处和隐退之时；其装饰方面的主要用途在于言谈之中；其增长才能方面的主要用途在于对事务的判断和处理。因为虽然有实践经验的人能完成特定的工作，而且也许还能对个别的事情一一作出判断，但是宏观的建议，以及对事务的筹划和安排，绝大多数都是出自有学问的人。把时间过多地花费在学问上，是怠惰；把学问过多地用作装饰，是虚伪；完全按学问的规则来判断，则是书呆子的嗜好。学问能使天性完美，而经验又能使学问完善：因为天生的才能犹如野生植物，需要用学问加以修剪；学问本身若不受经验的限制，则它们所作的指导就太泛泛了。狡诈的人蔑视学问，愚笨的人羡慕学问，聪明的人运用学问；因为学问并不传授它们自己的用法；这种运用之道是学问之外、并超乎学问之上的一种才智，只有通过观察才能获得。读书不是为了闲谈和演说，而是为了权衡和思考。

有些书可供品尝；有些书可以吞食；还有少数的一些书则应当咀嚼消化。那就是说，有些书只要读其中的一部分就行了；有些书虽然可以全读，但不必过细；还有少数的一些书则应当通读，精读，勤读。有些书还可以请人代读，由别人替我作出摘录；但那只限于一些不太重要的议论，以及那种比较平庸的书籍；否则，经过删节的书就会像普通的蒸馏水一样乏味。读书能使人充实；谈话能使人机敏；写作能使人精确。所以，如果一个人很少写东西，那么他就必须有很好的记忆力；如果他很少与人谈话，那么他必须有很灵

敏的头脑；如果他很少看书，那么他必须非常狡猾，才可以不懂装懂。历史能使人聪慧；诗歌能使人灵秀；数学能使人精细；自然哲学能使人深沉；伦理学能使人庄重；逻辑和修辞学能使人善辩。学问能陶冶人的性格。不仅如此，凡精神上的各种障碍无不可由适当的学问加以清除，有如身体上的各种疾病无不可由相宜的运动予以矫治。

滚球有益于睾肾，射箭有益于胸肺，慢步有益于肠胃，骑马有益于头脑，等等。所以，如果一个人精力不集中，那就可以叫他研究数学，因为在演算的过程中精力稍不集中就会出错，还得从头算起。如果一个人不善于辨别差异，那就可以叫他研读经院哲学家的著作，因为他们都是些条分缕析、细致入微的人。如果一个人不善于调查问题，不善于用一件事情证明和阐释另一件事情，那就可以叫他研究律师的案卷。所以，各种心智上的缺陷都有一种专门的补救办法。

以上各篇文章均出自培根的那本题名为《文明与道德》的论文集。

（徐奕春 译）

大卫·休谟

1711——1776

大卫·休谟1711年(旧历)4月26日出生在爱丁堡的一个等级较低的苏格兰绅士家庭。1726年左右他辍学离开爱丁堡大学。像康格里夫①，伯克②和其他一些人一样，休谟也学过一阵子法律但并不喜欢，不过事业上的转向帮助他慢慢摆脱了轻微的神经错乱。他去了法国，在那里写出了《人性论》一书。这部书共三卷，于1739—1740年在英格兰出版。

《人性论》一书出版后几乎没有引起任何注意。不过他的《道德和政治论文集》的前两卷的遭遇却要好一些。为了挣到足够的钱从事写作，休谟干过各种工作——当过一个癫狂的侯爵的私人教师，在维也纳和都灵担任过詹姆斯·辛克莱将军的副官。1751年他出版了一些新著，其中包括《人性论》第一卷的改写本(即《人类理解研究》)以及《道德原理研究》。

1752年休谟出任爱丁堡的律师公会图书馆馆长。他在那里一直呆到1762年，其间完成了《论文四篇》和六卷本的《英格兰史》。他出了名。1763年休谟去巴黎，在赫特福德伯爵手下任英国大使馆的代理秘书，这时他才知道自己已名扬欧洲。法国国王为他举行

---

① 康格里夫(1670—1729年)，英国剧作家，主要作品有《为爱而爱》和《世界之路》。——译者

② 伯克(1729—1797年)，英国政治家、政论家和演说家。年轻时写有美学著作《关于崇高与美的观念的起源的哲学探讨》。——译者

了招待会，贵妇们争相邀他作客，他像后来的富兰克林①一样，成了公众的偶像。

1766年休谟回到伦敦，回来时把让·雅克·卢梭也带到英国，并在斯塔福德郡为他安排了住处。但是心理失常的卢梭却幻想其中有阴谋，不仅偷偷跑回法国而且指责休谟要害他。此后休谟又当了一年副国务大臣，然后退休回到爱丁堡，与亚当·斯密②和其他一些朋友相聚。鲍斯韦尔③曾称休谟为"英国最伟大的著作家"，他在休谟逝世前不久拜访过休谟。当问到休谟是否承认自己在某种意义上相信不朽时，休谟作了否定的回答并像往常一样聪明而友善地作了答辩。休谟于1776年8月25日逝世。

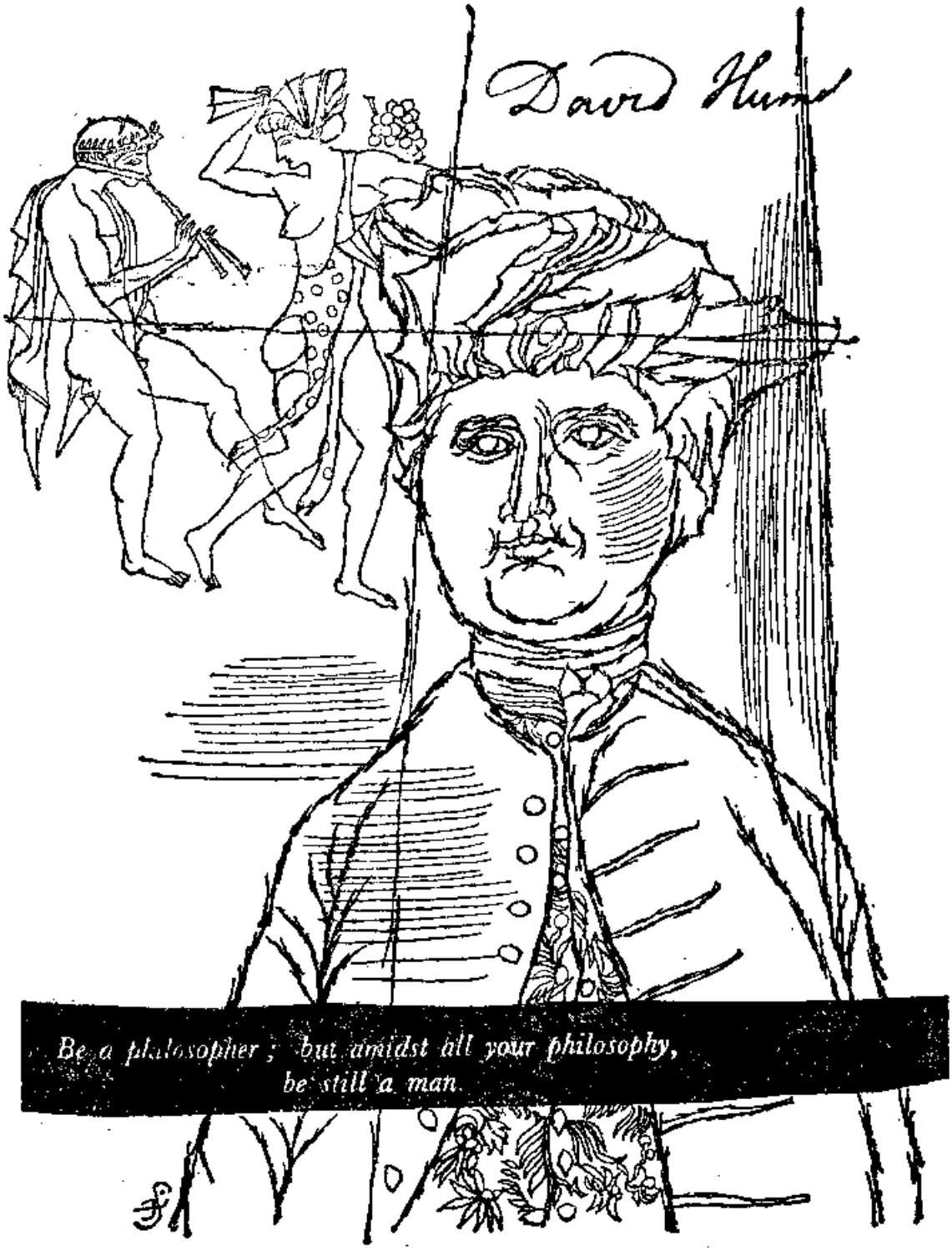
有些著作家因为使用了过多难懂的术语而叫人百思不得其解。就休谟而言，可以说情况正好相反。《论趣味的标准》一文就是一个很好的例子，尽管这篇文章写得简单质朴，刚读时有点不好把握，因为休谟并没有在文章中给自己的用语下定义。"趣味"究竟是什么意思？读者若有耐心读下去就会发现，其实整篇文章就构成了一个定义。"感受"又是什么意思？读者若去查一下字典便可找到一个看来最接近于休谟所意谓的词义："渗透着情感或为情感所唤起的心态、思想或判断"。

① 富兰克林(1706—1790年)，美国政治家、科学家和作家。美国独立宣言的起草人之一，避雷针的发明者，1776—1785年任美国驻法国大使。——译者

② 亚当·斯密(1723—1790年)，苏格兰经济学家和哲学家，其名著为《国民财富的性质和原因的研究》。——译者

③ 鲍斯韦尔(1740—1795年)，苏格兰作家和律师，其名著为《约翰逊传》。——译者

插图作者注："休谟这个人是这幅画的主题，他根据画中的引文——摘自《人类理解研究》——来看他自己。背景中那两个欢乐的人，使人联想到音乐和舞蹈，取材于一只希腊花瓶上的图案。"


David Hume
Be a philosopher; but amidst all your philosophy,
be still a man.

休谟在文章一开头就直接点出了趣味这个问题的主要困难：有各种各样的趣味，于是会有各种各样的标准和观点。法国有一句谚语说，chacun à son goût，意思是“人人有其自己的趣味”。这句谚语究竟表达了什么呢？玩世不恭的态度？纯粹理智上的圆熟？还是趣味这个问题的至理名言？不管是什么，休谟不会满足于这句谚语。读者若能明白休谟打算做什么，那么便会较好地理解他的论证。休谟并不想给趣味自身下定义，虽然他最后达到了这一定义。他要考察与趣味相关的各种因素，以便建立起趣味的一种标准。他的做法是，一点一滴地描述一个有趣味的人所必不可少的种种品质。

原则上我们常常能意识到，休谟所认同的他那个时代的标准与我们这个时代的标准有所差异。例如，我们会把“指责”这个词用于一条表现不好的猎狗，但却不会把它用于一件艺术作品或其创作者。这种差异不仅仅是在用词方面。生活在18世纪的人喜欢把道德判断用于人生的各个方面。同样，休谟认为人的趣味在神学、哲学、伦理学、科学、诗歌及其他各种艺术中都起着作用。有时候，如在讨论荷马和费奈隆① 笔下的主人公时，我们觉得很难说我们的讨论究竟属于道德判断还是属于趣味判断。也许休谟是在暗示，它们差不多是同一回事。

不过，休谟在探讨区别有趣味的人特有的各种品质时站得比较高，立足点也很稳固。人们可以不同意他的这一那一观点，例如他认为，诗歌的目的是“借助于激情和想象而愉悦”，而其他一些人，尤其是雪莱和惠特曼②，都对诗歌的性质有不同的看法，然而人们却不能不同意休谟对“真正的艺术鉴赏家”提出的要求。他告

① 费奈隆(1651—1715年)，法国神学家和作家，著有《圣人箴言录》和《太雷马克历险记》。——译者

② 惠特曼(1819—1892年)，美国诗人，代表作是《草叶集》。——译者

诉我们，“唯有聪明的头脑，加上灵敏的感受，经实践而得到改进，由比较而得到完善，并且去除了一切偏见，才能使批评家当之无愧地称为真正的艺术鉴赏家，而这样的批评家，不论他们在什么地方，其共同的判决便是趣味和美的真正标准”。自休谟的这段文字发表二百多年来，我们恐怕还没有提出更好的看法。

（徐大建 译）

论趣味的标准

世界上有各种各样的见解，也有各种各样的趣味，这个事实是如此明显，以致每个人都不会视而不见。再孤陋寡闻的人，也能在其圈子狭小的熟人当中注意到趣味的不同，甚至在大家都受教育于同一个政府、因而在早年就吸收了相同偏见的地方，情况也是如此。至于那些能扩大视野纵观外邦异族和远古时代的人，则会对各种趣味的巨大差异和对立更加感到惊讶。我们往往把与自己的趣味和感悟大相径庭的任何事物一律贬斥为野蛮，但不久却发觉对方也用同样侮蔑性的词句回报我们。即便是最傲慢自负的人，最后也会对看到各方面都同样地自信不疑感到震惊，而处身于这样的竞争之中，便不会毫无顾忌地明确肯肯自己的感受了。

的确，趣味的这种多样性对于最粗心大意的考察者来说也是显而易见的，不仅如此，细察之后还会发现，这种多样性其实比表面上看到的还要更加丰富多彩。就各种类型的美和丑而言，即使在一般议论没有什么不同的时候，人们的实际感受往往也是不同的。每一种语言里都有一些特定的术语表示指责和赞许；这些术语在使用同一种语言的人中间必定有一致的用法。谈到写作，人人都众口一词地称赞优雅、恰当、简练、气韵，指责浮夸、造作、冷淡、虚饰。然而当批评家们一接触具体实例时，这种表面上的一致便消失了；人们发现他们已在自己的用语上附加了大为不同的意义。在科学见解问题上情况则正好相反，在这些领域里，人们的不一致常常表现在一般的原理上而不表现在特殊的事例上，往往看来见解不同而其实不然。把术语澄清之后一般便可以结束争论，

结果论辩者会吃惊地发现，他们一直在争吵不休而其实与对方的看法是一致的。

有些人认为道德的基础是感受而不是理性。他们倾向于从感受的角度来理解伦理学，因而主张，在所有有关行为和习俗的问题上，人与人之间的差异实际上比起初看到的要大。诚然，不同民族、不同时代的作家都一致称赞正义、人道、宽仁、谨慎和诚实并且谴责与之相反的各种品质，这是显而易见的。人们还发觉，甚至被认为主要是为了取悦想象力而进行创作的诗人和其他文艺作家，从荷马一直到费奈隆，也都在谆谆教导相同的道德箴言，赞扬和抨击相同的美德和恶行。这种千篇一律通常被归诸普通的理性的影响，因为普通的理性会在所有这些情况下使一切人坚持类似的感受，从而能制止会涉及大量抽象科学的争辩。如果这种一致性是真实的，那么可以认为上述说明是令人满意的。但我们还必须承认，道德品行方面的这种表面上的协调一致其部分原因可以根据语言的本质来加以说明。不论在什么语言中，美德这个词总是蕴涵着赞扬，正如恶行这个词总是蕴涵着谴责；一个人若不是颠倒黑白，就决不会把公认为褒义的术语用作贬义词，也不会用贬义词去表示称赞。荷马所提出的一般性道德箴言，人们决不会加以非难；但当他具体描绘各种举止，试图表现阿喀琉斯① 如何英勇、尤利西斯②如何审慎时，那就很明显，他在英勇中注入的凶残和在审慎中注入的狡猾和欺诈便远不是费奈隆所能接受的。在希腊诗人荷马的笔下，貌似聪明的尤利西斯似乎爱好说谎和虚构，而且常常没有任何必要、甚至毫无益处地弄虚作假。但在法国史诗作者费奈隆的笔下，尤利西斯的儿子则更加注意道德，在大难临头时也不

① 阿喀琉斯，希腊神话中的英雄，又译为阿基里斯。——译者

② 尤利西斯，罗马神话中的英雄，亦即希腊神话中的英雄 Odysseus（奥德修斯，又译为俄底修斯）。——译者

愿偏离真理和诚实一步。

《古兰经》的信徒们坚持认为这部狂乱荒唐的作品中处处表现出极为可贵的道德规范。应当假定，阿拉伯语中那些相应于英语单词公平、正义、节制、温和、仁爱等的词汇，按其惯常的用法也必定总是一些褒义词；提到这些词时如果除了加以赞扬和肯定之外还给予其他性质的评语，那只能证明使用者对语言而不是对道德极其无知。但我们若想知道这个所谓的先知对于道德是否确有正当的感受，那就得看一看他的叙述，而我们用不了多久就会发现，他却赞扬了种种与文明社会水火不容的变节、不人道、残忍、报复、偏狭等等恶行。在他的叙述中似乎看不到任何固定不变的是非尺度，一个行动是受到谴责还是受到赞扬完全取决于它是有利于还是有害于真正的信仰者。

的确，在伦理学中谈论一般的行为规范，即使正确，也没有什么价值。无论是谁提倡了什么美德，其实不过是在说明术语本身的涵义。发明了仁爱一词并将其作为褒义词来使用的人民，较之在自己的著作中写入"要仁爱"的所谓立法者或先知者，能更清楚更有效得多地教导这一行为规范。在所有的表达式中，那些不仅具有一定的意义而且还在某种程度上含有褒贬意义的表达式是最不易受到歪曲或误解的。

不过，我们自然愿意找到一个"趣味的标准"，一个可以调和人们各种感受的尺度；至少是得到一个定论，用来肯定一种感受和谴责另一种感受。

可是有一派哲学断绝了这种企图有可能成功的任何希望，它指出，不可能得到任何趣味的标准。据说，判断与感受完全不同。凡感受都是正确的，因为感受的参照标准除它自身之外别无它物，只要一个人意识到它，它就总是真实的。但是理解的决定却不都是正确的，因为它们的参照标准是自身之外的真实事物，而并不

总是与标准相符合的。人们对于同一个主题会有上千个不同的见解，但其中有一个，也只有一个是合理的真实的；唯一的困难在于如何把它找出来弄清楚。相反，由同一个对象激发出来的上千种不同的感受却都是正确的：因为感受并不表现内在于对象之中的真实的东西。它只标志对象与心灵器官或心理官能之间的某种符合或联系。如果没有那种符合的真实存在，就决不可能产生感受。美就不是事物本身的性质，它只存在于观赏者的心中；不同的心灵看到的美各不相同。甚至一个人见到的美会被另一个人看成为丑；所以每个人都只应当认可自己的感受，而不应妄图去纠正他人的感受。追求真正的美或真正的丑，就如妄求真正的甜或真正的苦，同样是徒劳无功的探索。由于感官的素质差异，同一个对象既可以是甜的，也可以是苦的；有句谚语说得对，口味之争徒劳无益。把这个自明之理从饮食口味推广到精神和肉体趣味①，不仅很自然，甚至很有必要；于是人们发现，常识尽管往往与哲学尤其是怀疑论哲学唱对台戏，但至少在这种事情上，两者得出了相同的看法。

不过，虽然这个自明之理已成为一条谚语，似乎得到了常识的认可，但确实还有另一种常识是与这个自明之理对立的，至少可用来修正和抑制这个自明之理。谁要是断言奥格尔比② 和弥尔顿、班扬③ 和艾迪生在天才和优雅方面具有同等的地位，人们就会认为他是在强词夺理，无异于把鼹鼠窝说成大山一样高，或把小池塘说成海洋一样宽。也许有那么一些人更偏爱奥格尔比和班扬，但这样的趣味无人理睬，而且我们会毫不犹豫地宣称，这些自命的批评家

---

① 此句和上句中的“口味”和“趣味”在英语中为同一个单词 taset，下同。——译者

② 奥格尔比(1600—1676年)，英国诗人，曾将荷马和维吉尔的史诗译成英语。——译者

③ 班扬(1628—1688年)，英国传教士和作家，最有名的作品是《天路历程》。——译者

的感受是荒唐可笑的。在这种场合，趣味生来平等这个原则就被弃之不顾了，有时候所比较的对象看起来相差无几，我们还会承认这个原则，然而当他们差距悬殊时，这个原则就显得像一个过分的悖论，或不如说是一个明显的谬论了。

显然，任何写作规则都不是把各种永恒不变的观念之间的联系及习惯加以比较而得到的，因此它们既不是理性先验地推出来的，也不能看作是理智的抽象结论。与各门实践科学一样，写作规则的基础也是经验，写作规则只不过是全面的观察的概括，其内容是关于普遍的在不同国家不同时代都令人愉悦的东西。诗歌的美、甚至雄辩的美，常常是建立在虚假和虚构、建立在夸张、隐喻和偏离术语的本义之上的。若要制止这种想象的迸发，按照几何学真理和精确性的标准来要求每一个表达式，那是完全不符合文艺批评的法则的，因为普遍的经验已告诉我们，这样做只会产生最枯燥无味、令人不快的作品。不过，虽然诗歌决不能屈从于精确的真理，它却必须受制于为作者的天才或观察力所发现的艺术规则。假如有些奔放不羁的或不合常规的作者受人欢迎，那并不是由于他们违犯了规则或定式，尽管他们违犯了，然而他们的作品却拥有其他一些为公正的批评所赞许的美；这些美的力量能够使人顶住责难，它们使人感到的满足压倒了由瑕疵引起的反感。阿里奥斯托① 之所以受人欢迎，并不是由于他那荒唐可笑而不可信的虚构，不是由于他把严肃风格和喜剧风格古怪地捏合在一起，不是由于他编写的故事前后缺乏一致，也不是由于他的叙述不断地突然中断。他的作品之所以迷人，是由于他的表达明朗有力，是由于他的新招层出不穷，是由于他对于各种激情、尤其是对欢快和恋情的描绘清新自然；而且，不论他的上述毛病会在何种程度上减少了我们的快感，却无法全然摧毁它。即使我们的快感确实来自他的诗歌中被我们

① 阿里奥斯托(1474—1533年)，意大利重要诗人。——译者

称为缺陷的东西，那也不足以对一般的批评构成障碍：而只能使人去反对那些特殊的批评规则，因为它们断定此类情况属于缺陷，应当毫无例外地受到指责。可是令人愉悦的东西就不能看成缺陷，不论它们所引起的快感是如何不可预测，难以描述。

不过，虽然一般的艺术规则都仅仅建立在经验之上，建立在人类本性的共同感受的观察之上，我们却不应当设想，人的情感在任何场合都是与这些规则相符合的。那些比较微妙的情绪天生娇嫩灵敏，它们只有在许多有利的环境的共同作用之下，才能按照已确立的一般原理灵巧而精确地发挥作用。它们就像机器中细小的发条，极小一点外部阻碍或内部失调都会扰乱它们的运动，使得整部机器的运转发生混乱。我们若要进行这种性质的实践，并试验一下任何美或丑的力量，就必须小心地选择恰当的时间和地点，并且使想象力处于合适的状态和倾向之中。心情要宁静，思想要专注，注意力要集中，只要缺乏其中任何一个环境因素，我们的实践结果就靠不住，也就无法对具有普遍意义的美作出判断。形式与感受之间天然存在的关系至少是比较模糊不清的，我们必须更加精确无误才能追踪并辨别这种关系。当然，我们能弄清它的影响，但不能只根据各种特殊的美的作用，而主要应当根据那些历经各种千奇百怪的时髦风尚和各种错误的羡妒忽视而仍然流传下来的作品所引起的经久的赞美。

同一个荷马，两千多年前便在雅典和罗马受人欢迎，而如今仍在巴黎和伦敦受到赞美。地域、政体、宗教和语言的种种变化更迭都未能使他的光辉减色。权威或偏见也许会使一个拙劣的诗人或演说家风行一时；但他的声誉决不会持久也不会普遍。当其作品为后世或外国人所考察时，其迷人之处便会消散，而其缺陷便会原形毕露。相反，一个真正的天才，其作品流传下来的时间越长、传播的范围越广，作者受到的赞美也越真诚。羡妒在一个狭隘的小

圈子内往往很有市场，甚至对天才本人的熟识也会使人不把应有的赞扬给予他的作品；可是一旦除去了这些障碍，那些本来就能激起快感的美便会立刻展现其力量；只要世界继续存在下去，这些美就会永远动人心魄。

由此看来，人的趣味尽管形形色色，变化多端，但其中还是有些一般的褒贬原则，只要仔细观察一下，便可以在心灵的各种活动中看到它们的影响。由于人类内在组织的原本构造，某些特定的形式或性质自然会引起快感，而其他一些特定的形式或性质则会引起不快；假如这些形式或性质在特定情况下未能产生预期的效果，那是因为器官有了明显的毛病或缺陷。发高烧的人不会坚持自己的口舌还能判定各种味道，患有黄疸症的人也不会自称仍能辨别各种颜色。人人都有健全和缺陷两种状态，只有前一种状态才能为我们提供一个趣味和感受的真实标准。假如在器官的健全状态下人们中间存在着完全一致或相当一致的感受，那么我们就可以由此得出一个至美的观念；这情形就像大家把健康的人在白天见到的对象的外表称为对象的真实颜色，即便有人认为颜色只是感官的幻觉。

内心器官常常有许多毛病，它们抑制或削弱了我们对于美或丑的感受所离不开的那些一般原则的影响。虽然有些对象由于心灵的构造而自然会引起快感，但不应期望每个人都会同等地感受到这种快感。往往有些特殊的事件和情况会使对象产生假相，或会阻止人们在看到真相后产生正常的感受和知觉。

许多人对美没有恰如其分的感受，其中一个明显的原因便是，他们的想象力不够灵敏，而那种灵敏是传达那些较微妙的情感必不可少的。每个人都自以为有这种灵敏；每个人都谈论它，而且把每一种趣味或感受都说成是它的标准。既然本文意在对感受作出某种理性的说明，所以应当对灵敏给出一个比迄今为止各家所说

更为精确的定义。为了不至于把我们的哲学搞得太深奥难懂，我们可以引用《堂·吉诃德》中的一个有名故事。

桑丘对那个大鼻子侍从说，我自称会品酒，那是有充分道理的，这是我们家族的一种遗传。有一次我的两个亲族被人请去品一大桶酒，据说是陈年佳酿，上等好酒。他们之中一个尝了尝，细细品味之后说酒是好酒，只不过这里面有一点皮子味。另一个同样品尝了一番后也说酒质不错，可惜其中有一股子他能轻易地辨别出来的铁味。你决想象不出他俩的判断受到了多少嘲弄。可是最后笑的是谁呢？等到酒桶倒空之后，桶底果然找出了一把旧钥匙，上面还拴着一个皮圈。

精神趣味与饮食口味极其相似，所以这个故事的意义是显而易见的。诚然，相对于甜和苦来说，美和丑更不能说是对象自身的性质，它们完全属于感受，无论是内心的感受还是外在的感受，但必须承认，对象中有某些性质是注定要引起那些特定的感觉的。不过，这些性质可能很微弱，也可能相互混杂、彼此不分，因此我们的口味常常感觉不到这类微弱的性质，或者不能在它们呈现出的杂乱不清的味道中辨别出各种特定的味道。如果器官微妙到无物能够瞒过它们，同时精确到能感知合成物中的每一种成分，我们就把这叫做口味灵敏，不论我们是在字面意义上还是在隐喻意义上使用这些术语。这样得出的美的一般规则是有益的，因为这些规则是根据已确立的范本、并观察了各自高度呈现的令人愉悦之物和令人不快之物之后得出来的。假如在一篇连贯的作品中夹杂有一些相同的性质，这种性质由于不起眼而未能使某人的器官产生愉快或不舒服的感觉，那么我们就否认那个人有资格自以为灵敏。得出这些一般规则或公认的写作模式，就好比是找到那把拴着皮圈的钥匙，正是那把钥匙才证明了桑丘的亲族的评判是正确的，并使那些取笑他们的自命的判决者大惑不解。当然，即便没有把酒

从桶中倒空，那两个亲族的口味也一样是灵敏的，而嘲笑者的口味也一样是迟钝呆滞的；只不过要想说服每一个旁观者，前者确比后者高明，就困难得多了。同样，即便写作的美从未条理化，从未被归结为一般的原则；即便还没有任何作品被公认为优秀的范本，也仍然存在着不同程度的趣味，某个人的判断也还是比另一个人的判断更为可取，只不过要让拙劣的批评者闭口不言就不是那么容易的事了，他也许会永远坚持自己的特殊感受而拒绝屈从于对手的判断。然而当我们向他展示一条公认的艺术原则；然后用一些即便根据他自己的特殊趣味他也承认其情形符合于这条原则的例子来说明这条原则；最后证明这同一条原则也可以用来说明当下的情况，尽管他本人还没看到或感到它的影响，这时他就不能不得出这样的结论了：错误在他自己，因为他缺乏那种必不可少的灵敏来感知任何作品或言谈中的一切瑜和瑕。

大家公认，任何感官或官能的完美无缺便在于能精确地觉察到最细微的对象，而不让任何东西逃脱它的注意和观察。眼睛能够看到的对象越细小，视觉器官就越好，它的构造也越精细。味觉只要良好，就无需用浓烈的味道去试，哪怕很细微的成分，又与其他的成分混淆在一起，它也能尝出来。同样，我们的精神趣味的完美无缺也应当在于能够迅速敏锐地意识到美和丑；一个人若怀疑自己没有看出一篇论文的优点或缺点，那么他也无法对自己感到满意。就此而论，人的完美和感受能力的完美是统一在一起的。味觉过于灵敏常常会不仅给自己而且也给朋友们带来很大的不便。但是对才华或美比较灵敏则永远是一种值得想望的品质，因为它是人类天性所能享有的一切最美好最纯洁的欢乐的源泉。这一断言，全人类都会同意。凡趣味灵敏就一定会博得赞许，只要你能够确定无疑，而确定它的最好方法就是把不同民族不同时代的经验共同确立的范本和原则作为衡量标准。

虽然人与人之间在灵敏方面天生存在着很大的差异，但是要进一步提高改善这种能力却只有通过某种特定的艺术实践，在一门特定的艺术中不断地鉴赏和体会一种特定类型的美。不论什么对象初次出现在眼前或想象中时，伴随着它们而来的感受往往是模糊而混乱的；心灵在很大程度上没法对它们的好坏美丑发表意见。我们的趣味还看不出它们有哪些优点，更不用说看清每种优点的特征、确定其品质和程度了。若能就对象的整体而言对是美是丑泛泛地下一个断语，那也就到了顶了；而缺乏经验的人甚至在作这样的判断时还会疑虑重重、心有不安。然而，只要让他在这些对象方面取得经验，他的感觉便会变得精确完美起来：他不仅会看到每一部分的美和不足，并且能指出每种性质的区分标准，分别给予恰如其分的褒贬。在整个鉴赏过程中，他的感受变得清晰而明确；每一部分应当会引起何种类型何种程度的赞许或不快，他也把握得丝丝入扣。起初似乎笼罩在对象上的迷雾消散了；器官在活动中变得越加完善，从而越能有把握地品评一切创作的优点。一言以蔽之，创作上和批评上的灵巧娴熟、得心应手都要通过实践才能获得。

实践对审美如此有益，所以我们在批评任何重要的作品之前，必须将它一读再读，专注而耐心地从各个不同的观点对它进行鉴赏。初读一部作品时，思想不免有些焦躁混乱，这会破坏对美的真实感受。读者会看不出作品各个部分之间的关系；看不清它的风格的真实特征。一些优缺点似乎混乱地纠缠在一起、模糊地出现在想象力面前。更不用提还有一种花里胡哨、表面涂饰的美，起初看来动人，但由于不符合理性或激情的正当表达，不久便会使人感到腻烦，乃至被人轻蔑，至少得不到高的评价。

只要坚持不懈地进行审美实践，就不得不经常对不同种类不同程度的优点作比较，并估计它们彼此之间的差距。一个人若没

有机会对各种不同的美进行比较，便的确完全没有资格对面前的任何对象发表意见。只是靠着比较，我们才能确定使用什么褒贬用语、学会如何恰如其分地使用它们。最粗劣的绘画也含有某种鲜艳的色彩和正确的模拟，这些东西至今仍然是美，而且会打动一个农夫或印第安人的心灵，使之称羡不已。最粗俗的民谣也不完全缺乏和谐或自然，但只有熟悉高层次的美的人才会指出，有些部分调子刺耳，叙述乏味。非常低劣的美会使一个熟知极其高雅的美的人感到痛苦，并且因此而被说成是一种丑；正如我们所知道的最完美的对象自然被认为已达到了完美的顶点，因而被认为有权利得到最高的赞扬。所以，唯有经常观看、考察并且掂量一些在不同时代不同民族那里都受到赞佩的作品的人，才能对眼前的作品的优点作出估价，指出它在天才的作品中应有的地位。

不过，一个批评家若要更充分地完成这一任务还必须摆脱各种偏见，除了考察放在面前的对象之外不考虑其他任何东西。应当指出，每部艺术作品要在头脑里产生恰如其分的效果，观察者就必须用一定的观点加以审视，如果立足点——不论是实际的还是想象的——不符合作品的要求，便不能充分地领略它的美。演说家对一群特定的听众发表演讲，必须考虑到他们特有的能力、兴趣、看法、感情和偏见，否则他只能徒劳地希望左右听众的决定、激起他们的热情。假如听众已持有某种不利于他的先入之见，不论它多么没有道理，他也不能忽视这个不利因素，而应当在进入主题之前竭力争取与听众修好，赢得他们的好感。不同时代不同民族的批评家在阅读他的讲演时，必须考虑到所有这些情况，必须设身处地，把自己当作听众，这样才能作出正确的评价。同样，当我阅读任何奉献给公众的作品时，如果我是作者的朋友或敌人，那么就必须摆脱这种地位，把自己看作一个普通读者，尽可能忘掉自己的个人存在和特殊情况。为偏见所左右的人却不考虑这个条件，他

老是顽固地坚持自己的自发立场，拒绝置身于作品所设定的立足点上。即使他阅读的作品只是写给古代人或异族人看的，他也不顾他们有自己的特定看法和偏见；而轻率地抨击在他们看来值得赞佩的东西，因为他满脑子只有他自己这个时代和国家的习俗。假如那件作品是奉献给公众的，他也决不会充分放开自己的眼界、忘掉自己作为朋友或敌人、对手或评注者的个人兴趣。这样一来，他的感受就误入了歧途；本来如果暂时把自己忘掉、再努力地想象一下就会对作品的瑕瑜有所感受，现在却做不到了。至此他的趣味显然背离了真实的标准，结果丧失了一切信誉和权威。

众所周知，在理智所要解决的各种问题上，偏见会毁掉健全的判断，使一切智能活动误入邪道；同样，偏见与高尚的趣味也是水火不容的；它足以败坏我们的审美感。这两种情况都需要有明智的头脑来阻止偏见的影响；就此而言，正如在其他许多方面，理性即便不是趣味的一个本质部分，至少也是趣味的正常活动所必不可少的。在所有较崇高的天才作品中，各组成部分都是相互关联、彼此吻合的，一个人的智能如不足以领会所有那些部分并把它们彼此加以比较，以便看出整体的协调一致，就既不能体会到美，也不能体会到缺陷。每件艺术作品还有各自特定的目的或意图；判断其完美程度应当以它在多大程度上适合于达到这个目的为准。雄辩的目的是说服，写历史的目的是教导，诗歌的目的是愉悦，尽管都要借助于激情和想象。所以，我们在阅读任何作品时都必须始终考虑到这些目的，必须能够判断所运用的手段在何种程度上适合于它们各自的目的。此外，任何种类的作品，甚至最有诗意的作品，都不过是一连串的命题和推理，它们当然不会老是那么精确合理，但至少要说得通，不论它们饰有何种想象的色彩。悲剧和史诗中所描述的推理、思考、决定和行动，应当符合人物的性格和环境；像这样微妙的工作，除了需要趣味和创造之外，如果缺乏判断

力，也决无成功的希望。更不必说，那些有助于改善理性的种种优越能力，如头脑清楚，区分精当，思想活跃等等，同样也是真实的趣味的活动所必不可少、不可分离的东西。一个有头脑的人，对某种艺术有经验却竟然不能判断那种艺术的美，那是绝无仅有的事，趣味合理但理解力欠缺的人，也同样少见。

所以，虽然趣味的原则是普遍性的，对于每个人来说基本上都是相同的，但真正有资格对艺术作品进行评判、或把自己的感受确立为美的标准的人却寥寥无几。内心感官很少能够非常完美，可以让趣味的一般原则充分发挥，并且产生符合这些原则的感觉。它们不是本来就有缺陷就是处于失调状态，由此而激发的感受可以说是错误的。缺乏灵敏，批评家就会泛泛而论，只看到对象的比较明显的性质，而不会注意到比较微妙的笔触。未经实践，他的判断就往往是混乱而不明确的。不运用比较，他就会赞赏那些还不如称之为缺陷的最不庄重的美。受到偏见的驱使，他的自然的感受就会误入邪道。而没有明智的头脑，他就不可能看到一切美中最高级最优雅的设计和推理的美。大多数人都有上述某种毛病，因此，即便在最优雅的时代，精细艺术方面的真正的鉴赏家也是极为少见的人物；唯有聪明的头脑，加上灵敏的感受，经实践而得到改进，由比较而得到完善，并且除去了一切偏见，才能使批评家当之无愧地称为真正的鉴赏家，而这类批评家，不论他们在什么地方，其共同的判决便是趣味和美的真正标准。

但是哪儿可以找到这样的批评家呢？他们的识别标志是什么呢？如何把他们与假冒者区分开来呢？这些问题令人困窘，似乎把我们又抛回到这篇文章正在努力摆脱的那种不确实性中去了。

不过，只要我们正确地考虑问题，就可以发现，这些问题都是实际问题而不是感受问题。任何特定的人是否有明智的头脑和灵敏的想象力，是否摆脱了偏见，这都可以争论，而且往往引起大量

的研究探讨。但是全人类都会一致同意，这样的人物是珍贵的，应当受到尊敬。一旦发生这类疑问，人们只能像对待其他理性问题那样对待它们：他们必须尽可能构作最好的论证，他们必须承认的确存在着一个真实的判定标准，也就是实在的存在和事实；在诉诸这个标准时还必须听取不同意见。假如我们已经证明，并非每个人的趣味都立足于同一点上，而总有一些人，不管要把他们一一确定下来是多么困难，会由于人类的普遍感受而比别人更受喜爱，那么这对于本文的意图来说也就足够了。

实际上，即便是在具体情况下，要找到趣味的标准也不像有些人所说的那样困难。虽然在思索中我们往往认为科学有一定的标准而感受则没有，但在实践中人们发现，这个问题在前者中比在后者中更难搞清楚。一个时期曾盛行过各种抽象的哲学理论和深奥的神学体系，但随后却无一例外地全被推翻了，它们的荒谬被揭示，它们的地位不断被后来的其他理论和体系取代。看来没有任何东西比这些自命的科学定论更易于遭受机遇和风尚的革命了。雄辩和诗歌的美却不是如此。对激情和自然的表述只要恰到好处，时隔不久就一定会获得公众的赞扬，而这种赞扬一旦获得便永远不会失去。亚里士多德、柏拉图、伊壁鸠鲁和笛卡尔会相继彼此取代；但泰伦提乌斯① 和维吉尔却永远不会失去他们在人心中普遍的、无可争议的至高权威。西塞罗的抽象哲学早已丧失了信誉，但他那热情洋溢的雄辩却至今仍然为我们所赞叹。

趣味灵敏的人虽然少见，但他们超乎其他人的理智健全，才能出众，在社会上很容易被人识别出来。他们所具有的权威性使得他们对天才作品的合理赞许很快传播开来，在一般群众中有广泛的影响。许多人单靠自己时对于美只有模糊不定的感觉，但一经

① 泰伦提乌斯（公元前约190—公元前159年），古罗马著名喜剧作家。——译者

指点也能欣赏微妙的笔触。而真正的诗人或雄辩家每赢得一个赞赏者，又会随之带来一些新的赞赏者。各种偏见尽管也会盛行一时，但它们决不会联合起来称颂真正天才的任何敌手，而最终总要屈服于天性和正当感受的力量。所以，虽然一个文明民族很容易选错自己赞佩的哲学家，但从未发现他们长期错误地喜爱一篇史诗或一个悲剧作者。

不过，尽管我们作了种种努力为趣味确定一个标准，来调和人们各自不同的理解，但还有两个造成歧异的源泉，它们虽然不足以混淆美和丑的界限，却常常会使人们的褒贬发生程度上的不同。其中一个根源是个人特有的不同气质；另一个根源是时代和国家特有的风俗和见解。趣味的一般原则从人性上说没有什么不同；如果人们的判断有分歧，通常总能在个人能力的缺陷或反常中找到原因，或者是出于偏见，或者是由于缺乏实践或不够灵敏：总可以找到正当的理由来肯定一种趣味，否定另一种趣味。但是如果双方的内在心情或外在境况存在着一种完全无可非议的差异；因此根本不能成为偏爱一方而舍弃另一方的理由；在这种情况下，一定程度的看法不同就是不可避免的。倘若一定要寻求一个标准来调和相反的感受，那不会有任何结果。

年轻人富有热情，比较容易为温柔多情的形象所感动，年龄较大的人则更喜欢有关为人处世和节制情欲的聪明和哲学沉思。20岁的人喜爱的作家是奥维德；40岁的人可能最喜欢贺拉斯，到了50岁也许就欣赏塔西伦了。在这样的情况下，我们若要竭力摆脱自己的天然倾向而进入别人的感受，那会是徒劳的。选择自己喜爱的作者如同选择朋友，气质和性情要彼此投合。不论是欢快还是热情，感受还是思考，只要它在我们的气质中占主导地位，都会使我们对与自己相像的作家产生一种特殊的认同感。

有人喜欢崇高，有人喜欢温柔，也有人更喜欢善意的嘲弄。有

人对缺陷非常敏感，总是刻意于正确无误，有人则对美有更为鲜明生动的感受，会为了美妙感人的一笔而原谅20处荒谬和缺点。此人只听得进简明有力的文句，彼人却欣赏华丽多采、协调悦耳的言词。有人爱好朴实无华，有人则爱好装修粉饰。喜剧、悲剧、讽刺作品、颂歌都有自己的信徒，各自偏爱其中的一种。批评家若只赞扬某一种写作体裁或写作风格而抨击其他各种体裁或风格，这显然是一个错误。但对适合于自己特定的天然倾向和气质的东西不感到一种偏爱，那也几乎是不可能的。这类偏好既无害处也难以避免，而且永远无法对它们进行合理的争辩，因为根本不存在判定这类偏好的是非标准。

出于类似的理由，我们在阅读作品时更喜欢可以在自己的时代和国家中找到相似之处的描绘和人物，而不那么喜欢对不同风俗的描述。要让我们适应于简朴的古代习俗，观看王妃公主们从泉中取水，观看国王及英雄们自己烹调食物，这总要费点劲。一般来说我们会承认，表现这类习俗的作者并没什么错，也不应算作作品的缺点，但我们对它们并无多大感触。出于这个理由，喜剧便不容易从一个时代或民族流传到另一个时代或民族。法国人或英国人不会喜欢台伦斯的《安德罗斯的妇人》或马基雅弗利的《克莉齐亚》；因为在那两个作品中，全剧所关注的女主人公从不在观众面前露面，而永远隐藏在幕后，尽管这符合古代希腊人和近代意大利人的含蓄。博学多思的人能够容纳这些特殊的习俗，但普通的观众决不可能摆脱平常的观念和感受，乃至赞赏与自己毫无相似之处的图景。

写到这里我有了一个想法，它对如何看待那场著名的古今学问之争也许有点用处，在那场论争中我们常常看到，争论的一方用时代习俗来为古人的看起来很荒唐的所作所为进行辩解，争论的另一方则拒绝这种辩解，至少认为这种辩解只适用于作者而不适

用于作品。在我看来，争论双方在这个问题上并没有划分出正当的是非界限。当作者描写的习俗虽然怪异但对社会无害时，如上述那些习俗，我们便确实应当接纳它们；如果对它们感到震惊，那只不过是提供了一个明显的证据，证明了也有不恰当的灵敏和高雅。一旦人们不能容忍风俗习惯的不断变革，只接纳符合当下流行风尚的作品，那么诗人的"比黄铜更经久的纪念碑"就必定要像普通的砖土那样崩塌了。我们是否必定会由于前辈们穿戴宽硬绉领和鲸骨衬裙而抛弃他们的画像呢？但是，当道德礼仪观念随着时代发生变化而作者在描述邪恶的习俗时不表示出正当的谴责，那么必须承认，这样的描述毁损了诗歌的价值，应当视为一种真正的丑。或无法并且也不应当进入这类感受；不论我可以怎样用诗人那个时代的习俗来为诗人辩解，也决无可能欣赏其作品。有些古代诗人笔下的人物，甚至荷马和古希腊悲剧作家笔下的某些人物，其缺乏人性和礼仪是如此显眼，极大地降低了他们的杰作的价值，就此而论近代作家要优于他们。我们对这类粗鲁的英雄们的命运和感受不感兴趣，不乐意看到恶行和美德的界限如此混淆不清，无论我们可以怎样原谅作者的偏见，我们也无法说服自己进入他的感受，去钟爱在我们看来显然应受到指责的人物。

理论见解与道德原则情况不同。理论见解总是处于不断的变动和革命之中。儿子采纳的理论体系往往与父亲的不同。不仅如此，恐怕没有一个人能够自夸自己的理论始终如一、稳定不变。任何时代或国家的文艺作品，无论其中有什么样的理论错误，它们对作品的价值损害极小。我们只需在思想或想象上作某种转向，就能理解当时流行的各种见解，领略由此导出的感受或结论。但要我们改变对习俗的判断，摆脱心灵长久以来所习惯的爱憎褒贬而激发出全然不同于平时的感受，则必须作出巨大的努力。每当一个人确信自己的道德判断标准公正无误时，他就会对它念念不忘，

而不会为了照顾任何一个作家而让自己的内心感受暂时误入歧途。

就这种理论错误而言，天才的作品中有关宗教的理论错误是最可原谅的；事实上人们也从没有认为可以根据神学原理的粗陋或精致来判断一个民族甚或个人的文明或智慧。在宗教事务方面，人们并不听从指导着人类日常生活的明智的头脑的意见，因为宗教事务据说已全然超出了人类理性的审理权。因此，任何批评家若要对古代诗歌形成一个公正的看法，就不应当看重作品中异教神学体系的种种荒谬，而我们的后代也必须对他们的父辈采取同样的宽容态度。任何宗教原则，如果在作品中仅仅作为原则出现，并没有控制一个诗人的身心使他陷于偏狭和迷信，那么就决不能说成是这个诗人的错误。不过一旦宗教原则果真使作者陷入了偏狭和迷信，那么它们就会混淆道德情操，改变恶行和美德的天然界限。根据上述原则，出现这样的宗教原则永远是作品的缺陷，时代的偏见和谬见也不足以证明它们是正当合理的。

罗马天主教的基本要素之一就是要人们仇恨其他一切崇拜，把所有的异教徒、伊斯兰教徒和异端分子都说成是神谴天罚的对象。这类情操虽然事实上完全应当受到谴责，却被那个宗教团体的狂热信徒视为美德，并在他们的悲剧作品和史诗中被描述为一种神圣的英雄主义。这种偏狭态度大大损害了两篇非常优秀的法国悲剧作品《波利约克特》和《阿塔利》；因为作者在作品中用尽了笔墨来美化一些特定形式的崇拜狂热，并且把这种狂热刻画成主人公的主要品格。气宇轩昂、令人敬畏的若阿发现若萨贝在与巴力祭司马当交谈时这样大声说道："怎么，大卫的女儿竟然在与这个叛徒说话吗？你难道不怕大地崩裂喷吐火焰把你们俩都吞噬掉吗？你难道不怕神圣的围墙轰然倒塌把你们俩一起压碎吗？他的企图是什么？这个上帝的敌人为什么要来到这里，用他那丑陋可

怕的面目毒化我们大家呼吸的空气？”这类情感在巴黎的剧院中会博得热烈的喝采，但是在伦敦，观众们同样喜欢看到的场面却是，阿喀琉斯怒骂阿伽门农面目像狗胆量似鹿，或者朱庇特咆哮着要朱诺马上闭嘴。

当宗教原则上升为迷信、渗透到了一切人类感受当中而不论这些感受与宗教是多么不相干的时候，那么它们在任何文艺作品中都是一种缺陷。即便诗人本国的风俗中充斥着宗教礼仪和清规戒律，令生活的每一部分都处在它们的束缚之下，那也不能成为为诗人辩解的理由。彼特拉克把他的意中人劳拉比做耶稣基督，总不免荒唐可笑。而薄伽丘这个讨人喜欢的浪子非常认真严肃地感谢全能的上帝和太太淑女们帮助自己免受仇敌的毒害，那也同样荒唐可笑。

《论趣味的标准》摘自题为《道德、政治和文学论文集》的休谟论文集。

（徐大建 译）

阿尔图尔·叔本华

1788—1860

阿尔图尔·叔本华1788年2月22日生于但泽。他父亲海因里希是一个富商，具有十分开明的政治见解和广泛的文化兴趣。他母亲约翰娜，天资聪慧，是一位颇有成就的小说家。海因里希·叔本华对专制政府深恶痛绝，因此但泽投降普鲁士之后，他于1793年举家迁往汉堡。

小阿尔图尔早年就显露出非凡的才智。他先在汉堡、英格兰、法兰西学习，后在汉堡经商。1805年，他父亲暴死后（很可能是自杀），他又开始学习，潜修古典文学、医学和哲学。1811年到1813年在柏林大学学习期间，他听过 J.G.费希特的课，但对他的哲学却嗤之以鼻。叔本华下决心搞出自己的哲学，先从伊曼努埃尔·康德的观念开始。

叔本华的博士论文《论充足理由律的四重根》发表于1813年。他曾到魏玛和母亲一起生活，在她的沙龙里，他见到了许多激发人心的思想家，其中包括歌德。

叔本华同母亲吵过一次架后，于1814年离开魏玛，来到德累斯顿。在那儿，他完成了他的主要作品《作为意志和表象的世界》。他指望人们会立即把这部作品看成一部重要的、甚至是具有革命意义的哲学著作，然而它引起的微乎其微的注意却是否定性的。

1820年，叔本华开始在柏林大学讲学，然而，在这里他同样遭到了失败。当时在柏林的哲学家中，黑格尔独占鳌头，因此叔本

华对他的公开藐视是不得人心的。1822到1831年，叔本华从意大利到慕尼黑，后又回到柏林，无论旅行和寓居都形单影孤，成了一个心力交瘁、怨天尤人的人。最终，他于1831年定居美因河畔法兰克福，在那儿他在愤懑孤寂中生活，撰写时文，继续攻击黑格尔。

叔本华哲学的明显的悲观主义——建立在这样一种观念之上：意志是宇宙的基础，意志基本上是邪恶的——同他的时代格格不入。然而到了1850年，世人的心态有所转变，于是叔本华开始有了一点儿名气，尤其是在英国、俄国和美国。1860年9月21日，他在法兰克福去世。

提起叔本华的名字，人们首先想到的是他的个性和写作的一个方面——悲观主义。不过接受对一个像叔本华这样复杂的人的硬性归类，如果不算危险，也是十分困难的。他的"悲观主义"也许仅仅是一个观点问题。他的哲学不承认自由意志的可能性。我们不能指望通过自己的努力来改变自己的命运，因为我们控制不了事件——那是意志的领域。我们所能期望的不是进步，而是安定。这也许显得有些颓唐，不过叔本华作品的一个译者 E.F.J.佩恩在一篇引言中指出，它并不比婆罗门教、佛教和基督教的教义更加悲观，因为它们都宣称人生的最高境界就是脱离尘世。尼采在一

插图作者注："年轻的叔本华同一只豪猪在一起，说明了《附录与补遗》中的一段话，一则关于共存的杰出的现代寓言。"

一个寒冷的冬日，一群豪猪挤在一起以便增加热量，免于冻死。但它们很快感觉到对方身体上的刺，从而迫使它们再度分开。这时对热量的需求使它们再靠近一些，第二种痛苦再次出现。因此它们被迫退后又靠前，避开一种麻烦，又碰上另一种麻烦，直到它们发现一个能适当生存的折衷距离为止。

A company of porcupines crowded themselves very close together one cold winter's day so as to profit by one another's warmth and so save themselves from being frozen to death. But soon they felt one another's quills, which induced them to separate again. And now, when the need for warmth brought them nearer together again, the second evil arose once more. So that they were driven backwards and forwards from one trouble to the other, until they had discovered a mean distance at which they could most tolerably exist.

篇关于叔本华的论文中走得更远，他说这位哲学家因为能坦荡地正视一种惨淡的真实并战而胜之，实际上是“欢乐的”。

不管叔本华的读者是否发现他的哲学投合自己的心意，但有一点大家都一致同意：他是个优秀的作家。他那清晰优美的文笔使他的作品读起来就是一种享受：

同许多技艺精湛的艺人一样，叔本华难以容忍那些糟踏他的技艺的人。他像维吉尼亚·吴尔夫一样厌恶平庸之作，不同之处在于他在表现厌烦时不使用那种贵妇似的矜持文风。在《论文风》中，他将费希特和黑格尔派都看作“可怜的蠢材”加以摒弃。他们那种繁复的文风在他看来，只不过是对思想贫乏的一种掩饰而已。

这种直言不讳的、往往是疾言厉色的坦率，对我们来说，有时真有发聋振聩的作用，使我们时而赞同，时而反对。

叔本华在《论几种文学样式》中充分运用了他的震慑战术。他一开始就说戏剧是人生最完美的反映，从这种武断的说法我们就能够知道我们正在阅读一个见解强硬、直言不讳的人的作品。对于小说，他说重要的是见识而不是情节。他说“小说家的职责不是叙述大事，而是让小事引人入胜”。他列举了四部最伟大的小说，猜一下他对当代小说家的看法倒很有意思。按他的标准，他会不会赞成曼，纪德，乔伊斯和维吉尼亚·吴尔夫？他会不会反对海明威？

他先讽刺打击因袭旧套的历史学家——“掌握任何一门真正的学识都要伤神费脑，有些人想做点学问，可又不愿面对真才实学所需花的大气力，于是历史就成为这些人最喜爱的学科了，”——然后转而论述受人欢迎的历史学家。顺便对自满给了一些打击之后，叔本华得出结论，“高度的文化引导我们几乎完全从书中，而不是从人那儿寻找乐趣”。

在《论艺术作品中趣味与美的比较地位》中，鉴于见解已表现

为无可辩驳的事实，因此对见解的显豁陈述较少，然而仍不乏激励人心的思想。叔本华先使我们赞成一系列经过仔细推理的前提，然后像柏拉图一样，引导我们最后同意我们也许一开始就有争议的命题。

（蒲　隆 译）

论 文 风

文风是心灵的外貌，能比面孔更加可靠地反映人的性格。模仿别人的文风就像戴了一副面具，无论它多么漂亮，可是过不了多久，就会令人生厌作呕。因为面具是死的；所以哪怕是一张最丑的活脸也总比面具强。因而，那些用拉丁文写作并摹拟古代作家格调的人可以说是通过一副面具说话；读者能听其言，却无法观其色；读者无法看见他们的文风。由于写拉丁文作品的作家有他们自己的思想，情况各有不同，因此他们各自的文风是显而易见的；我指的是那些不屑于模仿他人的作家，如斯科特·爱里金纳、彼特拉克、培根、笛卡尔、斯宾诺莎等人。矫揉造作的文风就像做鬼脸。况且，一个人写作时所用的语言就是他那个民族的模样；而从希腊人的语言到加勒比海岛民的语言，这中间有许多严格的差别。

对一位作家的作品要做出粗略的估计，不见得一定要了解他所思考的问题，或者一定要知道他对这个问题说了些什么；这样做意味着要仔细阅读他的全部作品。了解他怎样思考基本上就可以了。他怎样思考就包含他心灵的基本气质或总体特性，而这恰恰是由他的文风决定的。一个人的文风表现了他所有思想的形式特性——这种形式特性是永远改变不了的，不管他思想的对象或性质如何，打个比方说，思想的形式特性就是捏出他心灵一切内容的面团。有人问欧伊伦施皮格尔①，走到下一个村庄需要多长时间，他似乎有点答非所问：走呀。他是想根据那人行走的速度来估计

① 梯尔·欧伊伦施皮格尔：传说中的德国农夫，生活在14世纪，后来以这个人物为中心写了许多故事。

他在一定的时间所走的距离。同样，把一个作家的作品看上几页之后，我就大致了解他能把我领多远了。

每个平庸的作家都要竭力掩饰他自己的自然文风，因为他心里明白我说的是真话。这样，从一开始他就迫不得已放弃了任何追求坦白或纯真的努力——因而也是一种专门为卓越的心灵保留的特权，因为他们意识到自己的价值，所以充满了自信。我的意思是，这些平常的作家绝对没有能力下定决心，像他们思考的那样去写作；因为他们抱有这样一种观念：如果他们这样做了，他们作品也许会显得非常幼稚、简略。即便如此，它也不会没有自己的价值。只要他们肯去老老实实地工作并且说出——那怕十分简略——他们真正思考的东西，而且就按照他们思考的那样说出来，这些作家也会引人入胜，而且在他们自己的专业领域里，甚至还有启迪作用。

然而，他们不但没有这样做，反而竭力要使读者相信：他们的思想要比实际情况深远得多。他们把非说不可的话用牵强造作的方式绕来绕去地说出来；他们生造新词，写出一些繁冗花哨的句子，把思想裹了又裹，最后把它用一种伪装包起来。把想说的话传达出来和隐蔽起来是两种截然不同的目的，他们就在这两个目的中间战战兢兢，无所适从。他们的目标就是把它装扮起来，让它显得博大精深，为的是给人留下这样一种印象：里面包含的要比此刻眼睛看到的多得多。他们要么零零星星、草草率率地记下自己的思想，用的是简短、含糊、自相矛盾的句子，显然是要取得微言大义的效果——谢林关于自然哲学的论文就是此类文章的绝妙例证；要么语汇滔滔不绝，内容漫无边际，不堪卒读，仿佛为了使读者理解他们句子中高深的含义，怎么危言耸听也不嫌多余。其实，那如果还不是微不足道的想法的话，也不过是一种非常简单的观念。这类例子在费希特的流行作品中比比皆是，在那些不值一提的数以

百计的可怜的蠢材们写的哲学手册中更是多如牛毛；再不然，他们就力图用某种他们一直乐于使用并自以为是堂而皇之的特殊文风写作，譬如说，一种典型的深奥而精确的风格，读者被绕来绕去、冗长矫饰的句子搞得昏昏欲睡，即便折磨至死，还是一窍不通——这类东西是那些最恬不知耻的人，即黑格尔之流大量供应的；要不它就是一种他们努力追求的思想风格，在那里他们的目标好像全都发了狂似的，如此等等，不一而足。凡此种种努力都是为了阻止 *nascetur ridiculus mus* [从群山的阵痛中生出一只可笑的耗子]——是为了免得让人看见经过那样的剧痛生下来的那只滑稽可笑的小家伙——这些努力往往令人难以明白它们真正的含义是什么。然后，他们也把字写下来，不，甚至把所有的句子都写下来，却没有给句子附加任何意义，只指望别人会从句子里猜出一点意思。

这一切到底是为什么？别无所求，只不过是把词藻当作思想加以兜售的不懈努力而已；是一种总在设法为自己创造新机会的商品，借助于稀奇古怪的遣词造句和五花八门的拼凑，不管是新的还是旧词新义，为的是摆出那副才智过人的面孔，以掩盖它的一经仔细琢磨就能感觉得到的浅陋。

抱这种目的的作家接二连三地变换手法，仿佛是在戴才智的面具，看到这种表演，真令人忍俊不禁！这种面具可能暂时会蒙骗天真烂漫的人，但最终总会被人识破，原来它是一件死玩艺儿，压根儿就没有生命；于是它就遭人耻笑，又为另一个所替代。那样的作家一会儿笔走龙蛇，仿佛喝醉了酒；过会儿，不，紧接着在下一页又变得华丽、严肃、深奥、罗唆，用最笨重的步态踉跄向前，并把每样东西砍得支离破碎，活像穿着摩登时装的先哲克里斯琴·沃尔夫。万物之中最经久不衰的就是那看不透的面具，不过只有德国的情况如此，费希特先把它引进来，再由谢林加以完善，黑格尔把它推向巅峰——总有最好的结果。

世间最容易的事莫过于写一些无人看得懂的东西；恰恰相反，世间最困难的莫过于把高深的东西表达得人人都能充分掌握。如果作者真有头脑，我提到的一切技艺都会变成多余的；因为这会使他表露真相实情，向所有的时代证实贺拉斯的名言：真知灼见是良好文风的源泉：

智慧乃文笔流利之始源。

然而，我提到的那几位作家却好像是某种金属工匠，他们竭力用千百种不同的混合物去替代黄金，而黄金是永远无法替代的唯一金属。不仅如此，作家最忌讳的就是明目张胆地卖弄他实际上并不具备的才智；因为这样做会使读者疑心他腹中空空；因为情况总是这样：每逢一个人装腔作势时，他装出的东西总是他所欠缺的。

因此，说一个作家天真，那是对他的赞扬；这话的意思是他不必害怕表露自己的真相实情。一般来说，天真就是富有魅力；而矫揉造作在哪儿都令人反感。其实，我们发现凡是真正的大作家总是尽力把自己的思想表达得纯粹、明确、简洁。简明一直被认为是真理的标志；它也是天才的标志。文风的美全从它所表现的思想中来，但冒牌思想家总以为思想的好坏取决于文风。文风只不过是思想的轮廓而已，所以文风晦涩或拙劣就意味着头脑迟钝或糊涂。

因此，良好文风的一项准则是：作者应当有话可说；不，这其实几乎把全部必要条件都包揽无遗。啊，它真是意味深长！但忽略这项准则反倒成了我国哲学作品的一个基本特征，其实也是我国所有反思文学的一个基本特征，费希特以来的情况尤其如此。这些作家都让人们看到他们要摆出有话可说的样子；其实他们无话可说。这类作品是由大学里的假哲学家引进的，现在风行各地，甚至在当代第一流的文学名士中也很吃香。这类作品滋生出那种牵强、含糊的文风：一个句子似乎有两个或更多的意思；它也滋生出

那种拖泥带水的表现手法，称之为 *le style empesé*；① 它还滋生出那种像洪水一样倾泻不止的废话；最后，它还繁衍出一个窍门：用没完没了的东拉西扯来掩饰思想的绝对贫乏，那些唠叨就像一台风车咯吱咯吱吵闹不休，简直叫人心乱如麻——这些东西人们一连读上几个钟头，也抓不住一星半点明确概念。不过，读者好说话，他们已养成了习惯，能一页接一页地把形形色色的长篇大论读下去，却丝毫不知作者所云。他们估计情况也许应该如此，所以就不会发现这位作者纯粹是为写作而写作了。

另一方面，一位优秀的作者，由于思想丰富，很快就赢得了读者的信赖：他下笔的时候，真的有话可说；这就使理解力强的读者有耐心聚精会神地一直读下去。这样的作者，因为他的确有话可说，因此就会万无一失地以最简明、最率直的方式表达自己；因为他的目的就是从读者心中唤起作者心中所具有的同样的思想，而别无他求。因此他能用布瓦洛的话断言：他的思想无论在哪里都是豁然开朗，他的诗总是言之有物，无论它表达得好还是坏：

Ma pensée au grand jour partout s'offre et s'expose,

Et mon vers, bien ou mal, dit toujours quelque chose;

而我前面描述过的那些作家则可以用同一位诗人的话来下断语，他们夸夸其谈，却言之无物——*qui parlant beaucoup ne disent jamais rien*.

那些作家的又一个特点是，无论在哪里，只要有可能，他们总避免把话说得十分明确，以便留下一个漏洞，必要时溜之大吉。因此他们总是选择比较抽象的办法来表达自己；而智力高超的人则用比较具体的办法，因为后者把事物更多地带进实证的范围内，那里才是一切证据的来源。

---

① 法文，意为死板的文风。——译者

不乏偏爱抽象表达的例子，一个特别荒唐的例子就是把动词“以……为条件”用作“引起”或“产生”的意思。人们说“以某种事物为条件，”而不说“引起某种事物”，因为它抽象而又含糊，说出来的就比较少；它断言没有乙，甲就不会发生，可是它并不这么说，而偏要说甲是由乙引起的。后门总是开着的；有一种人心里明白自己无能，所以总是害怕把话说明白，这样做恰好适合这种人的需要；还有一种人，一见到文学上愚蠢的东西或者生活中恶劣的东西，就立即加以模仿，所以上述作法只不过是这种倾向造成的结果而已——无论是哪一种情况，上述作法迅速蔓延的方式已证实了这一事实。英国人不仅在工作上而且在写作上运用自己的判断；然而，无论对哪一个民族的赞颂也要比对德国人的赞颂真实。这种事态的后果就是“引起”这个词最近几乎从文学语言中消失了，人们只是议论“以……为条件”。这一事实之所以值得一提，是因为它荒唐而又典型。

平庸的作家写作的时候，心里充其量不过是若明若暗，这种情况就足以说明他们心灵的愚钝和所提问题的无聊。我说他们充其量若明若暗，是因为他们实际上并不懂他们所使用的那些词的意思。他们把词当作现成的，把它们死记下来。因此，他们在写作的时候拼凑在一起的与其说是词，不如说是整个儿短语——陈腐的短语。这就说明了为什么在他们说的话里显而易见缺乏明确表达出来的思想。事实是：他们没有给他们的作品打上这种标记的印模；他们自己明确的思想恰恰是他们没有得到的东西。那么，我们发现取代它的是什么呢？——一种许许多多的词、流行的短语、陈腐的术语、时髦的表达方式搅和起来的含含糊糊、莫名其妙的大杂烩。结果呢，他们写的那些雾蒙蒙的捞什子就像用很老的铅字排印出来的一页读物。

另一方面，一个智力高超的作者写作的时候，真的在向我们

说话，正因为如此，他能激起我们的兴趣，并同我们谈心。只有智力高超的作家才能把一个个单词组合到一起、充分理解它们的含义，并按照精心的设计来选择它们。因此，他的话语摆在上述那种作家的话语旁，就像一幅真描实绘出来的图画摆在一幅用模绘版炮制出来的图画旁边似的。一种情况是，每个词，每一笔触，都有特定的目的；另一种情况则是，一切都是机械地完成的。同样的区别在音乐中也可以见到。正如利希滕堡① 所说：加里克② 的灵魂好像就在他身体的每一块肌肉里。同样，正是这种才智的无处不在，时时处处都成为天才作品的特点。

我已经提到过这些作家作品的特征——冗长乏味。关于这一点，人们一般注意到冗长乏味有两种：客观的和主观的。当一部作品具有上述的缺点时，也就是说，当它的作者没有十分明确的思想或认识好传达的时候，从客观上讲，它是冗长乏味的；因为，如果一个人头脑里有什么明确的思想或认识，他的目标就是把它传达出去，为此他就会费心尽力；这样一来，他所提供的思想就会处处明确表达出来。其结果，他既不漫无边际，也不不知所云，更不稀里糊涂，当然也不会冗长乏味。在这种情况下，即便作者压根儿就是错误的，但无论如何，错误也被清楚明白地构思出来，经过了周密的思考；因此它至少在形式上是正确的；所以这部作品总还有一定的价值。然而，正因为如此，一部客观上冗长乏味的作品从古到今都没有丝毫的价值。

另外一种冗长乏味仅仅是相对的：一个读者也许会发现一部作品枯燥无味，因为他对作品所探讨的问题不感兴趣，而这就意味

---

① 利希滕堡(Georg Christoph Lichtenberg，1742—1799年)，德国物理学家、作家。

② 加里克(David Garrick，1717—1779年)，英国演员、剧院经理、剧作家，以演莎士比亚闻名。

着他的智力受到局限，因此，凭主观感觉，最优秀的作品也许是冗长乏味的，我指的冗长乏味只是对某人而言；恰恰相反，凭主观感觉，最坏的作品也许会对某个人来说是引人入胜的，因为他对作品所探讨的问题或者该书的作者很感兴趣。

尽管一个人应当——如果可能——像一位伟大的天才那样思考，但他应讲人人都讲的语言，如果作家们明白这一点，一般来说，对他们会很有好处的。作家应使用寻常的词藻说出不寻常的事情。然而，他们却正好相反。我们发现他们竭力用堂皇的词藻包裹琐碎的思想，用最异乎寻常的短语、最牵强、最造作、最生僻的用语表达平淡无奇的思想。他们的句子总是拿腔作势。他们以夸夸其谈为乐事，用浮夸造作、故弄玄虚的文风写作，所以他们的原型就是古人毕斯托尔，他的朋友福斯塔夫有一次不耐烦地要他把他要说的话用世人通用的语言说出来。①

在别的任何语言中，没有一个表现法完全符合法语的 *style empesé*；然而这种现象本身却屡见不鲜。说到矫饰，文学中的矫饰就等于社会上自命不凡、装腔作势和一本正经之类的作风，同样令人难以忍受。愚钝的头脑就喜欢穿这套服装；就像在日常生活中，正是一些蠢材才爱假装正经、讲究形式。

一个文风古板的作家就像一个人打扮得衣冠楚楚，为的是避免跟别人混为一谈，或者同一个贱民等同看待——而一名绅士哪怕穿上最差的衣服，也决没有这样的危险。谁炫耀衣装或讲究排场，人们就可以知道此人是个小市民；同样，一看此人的文风，庸材的真相就昭然若揭了。

然而，如果一个作家极力要完全按他说话的样子写作，那么，他就等于追求一个错误的目标。所有的文风总是跟碑文式的文风

---

① 《亨利四世》下篇，第5幕，第3场。

有些微的关联，这种文风的确是一切文风的老祖宗。对一个作家来说，要按他说话的样子写作跟按写作的样子说话同样该受指责，因为这样做就给他的话一种学究气，同时使他几乎难以理解。

含糊不清的表达方式无论在何时何地都是一种很坏的迹象，一百个例子里面有九十九个都出自思想的模糊；而这种情况又十之八九表明思想本身存在着某种极其错误和自相矛盾的东西——一言以蔽之，它是不正确的。当一个正确的思想跳上心头时，它就力争表达，不用多久，它就达到了目标，因为明确的思想容易找到适当的词藻。假如一个人有能力考虑什么，那他也就能够用明确、易懂、毫不含糊的术语把它表达出来。编造难懂、晦涩、繁复、含糊句子的作家肯定不清楚他们要说的是什么。他们仅仅有一种隐隐约约的意识，而且它还处在努力奋斗以形成思想的阶段。的确，他们的愿望往往是把他们实在无话可说这一事实隐瞒起来，自欺欺人。他们装模作样，好像知道他们并不知道的事实，思考他们并不思考的问题，说他们并不能说的话。如果一个人真正有东西表达，他会选择什么方式表达自己呢——含糊的方式还是明确的方式？就连昆体良① 都说：一个受过高等教育的人说的话往往更容易理解，而且明确得多；而一个人受的教育越少，写的东西就越晦涩——*plerumque accidit ut faciliora sint ad intelligendum et lucidiora multo quae a doctissimo quoque dicuntur…Erit ergo etiam obscurior quo quisque deterior.*

作家应当避免谜一样的词语；他应当知道他想说一件事呢，还是不想说。正是这种模棱两可的文风使许许多多的作家显得淡而无味。只有在有必要说在某一方面不适当的话时，这一规矩才会出现例外。

---

① 昆体良(Marcus Fabius Quintilianus)，公元前一世纪罗马修辞学家。

夸张一般产生一种与初衷完全相反的效果，同样，词的效用实际上是使思想明白易懂——但仅仅是在一定限度上而言。如果词藻堆砌过了头，思想反而变得越来越模糊。发现限度的位置就是个文风问题，也是批评的本事；因为一个词使它的目标落空的情况太多了。伏尔泰说形容词是名词的大敌，他正是这个意思。然而，正如我们看到的那样，很多人用洋洋洒洒的冗词来掩饰自己思想的贫乏。

因此，一切冗词赘语必须避免，毫无意义、不值一读的语句拼凑必须避免。作家必须节省读者的时间、耐心和注意力，以便让他相信他的作者写的是值得仔细研读的东西，因此在它上面花时间是合算的。省略一些好东西总比增添一些不值一提的东西强。这就等于正确运用了赫西奥德的格言，*pleon hemisy pantos*① 一半多于整体。*Le secret pour être ennuyeux, c'est de tout dire*[冗长乏味的秘密就是无所不谈]。因此，如有可能，只写精华！只写主导思想！不写读者自己会想到的东西。用洋洋万言传达点滴思想无论在哪里都是平庸的准确无误的标志。言简意赅才是天才的特征。

真理一丝不挂时最美；它的表达方式愈简单，造成的印象就愈深刻。之所以如此，部分原因是：在那个时候它一下子占有了听者的整个灵魂，使他没有其他杂念让他分心；部分原因也在于他感到在这里，他不受修辞技巧的腐蚀或欺骗，而谈论的一切效果都来自该事物本身。譬如说，对人生空虚的慨叹还有比约伯的话更加动人的吗？“人为妇人所生，日子短少，多有患难。出来如花，又被割下，飞去如影，不能存留。”

同样的道理，歌德天真的诗歌比起席勒的修辞来，真是高下悬

① 《工作与时日》第40行。

殊，无法比较。也正因为如此，许多民间流行的歌曲感人肺腑。建筑上应避免过分的装饰，同样在文学艺术中，作家一般要力戒浮华的修辞，无用的铺陈，多余的表现方式；一言以蔽之，他必须追求简洁朴实的文风，凡是能省的词如果保留一个都有害无益。简单质朴的法则适用于一切美术，因为简朴与崇高完全可能兼顾。

真正的简洁表达就是无论在什么地方只说值得说的话，避免对事物做冗长乏味的繁琐说明，因为那是人人可以办到的。这就需要正确区分什么是必要的，什么是多余的。一个作家决不应当牺牲明确去追求简洁，更不必说不顾语法规则去讲求简洁了。为了少用几个词而削弱对一个思想的表达，或者妨害一个句子的意思，这是缺乏判断力的可悲表现。然而，这恰恰是当今风靡一时的追求假简洁的做法，它的办法就是省略有用的词，甚至不惜牺牲语法和逻辑。这一类作家不仅为了省一个词去让单独一个动词或一个形容词为好几个完全不同的句子效力，这样一来，读者好像在黑暗中摸索；他们还在别的许多方面为了取得他们愚蠢地认为的表达简洁和文笔洗练，在实施一种失当的言语经济法则。有些东西本来可以使整个句子意思明朗，省略后，他们就把一个句子变成了一个谜，为了猜透它，读者只好翻来覆去，看了又看。

使文风简洁、并使它言简意赅的正是丰富深沉的思想，而不是别的。如果一个作家的思想重要、明晰、值得表达，那它就一定会提供内容和主旨，足以充实表达思想的句子，并使这些句子的各个部位无论在语法上，还是在词语上都十分完善；情况肯定如此，因此谁也不会发现它们空洞、贫弱。措词无论在哪里都会显得言简意赅，使思想可以找到明白易懂的表达方式，甚至可以挥洒自如。

因此，一个作家应做的不是缩小他的词汇和言语形式，而是应当扩充他的思想。如果一个人体弱多病，身体消瘦，衣服显得太大，要使衣服再次合身，他应当做的不是把衣服改小，而是恢复他

原来的身体状况。

让我在这儿提一下一种错误的文风，它眼下非常风行，而且在文学状况败坏、忽视古典语言的情况下，有增无已；我指的是“主观性”。如果一个作家知道了他的用意和想说的话，就认为万事大吉，再不替读者着想，而是把他扔下去尽力摸索根底，那他就会犯这种错误。这就好像作者在进行独白，而本应当进行的是对话；就是对话，由于他听不到对话者的问题，也必须把自己表达得更加清楚。

正因为如此，文风决不应当主观，而必须客观；除非印在纸上的词语正好迫使读者完全思考作者下笔时所思考的同样的问题，否则它就不会客观。除非作者一直念念不忘：思想迄今为止遵循的是万有引力定律，它从头上落到纸上比从纸上进入头中容易得多，所以他必须在力所能及的范围内千方百计促进后面这一行程，否则客观的结果就不会达到。如果这样做了，一个作家的词就会具有一种纯粹的客观效果，就像一幅完成了的油画的效果那样；而主观文风的功效则不比墙上的斑点有更多的意义，它只是偶然使某个人想入非非，觉得这些斑点看上去好像人物，而别人看到的则仅仅是斑点污迹而已。上述的区别适用于作为一个整体的文学手法；然而它往往在个别事例中得到证实。例如，在最近出版的一部作品中，我发现了这样一句话：“我并不是为增加现有图书的数量而写作的。”这句话的含义正好跟作者的原意相反，而且还是废话。

因此写作草率的人从一开始就不打自招；他不大重视自己的思想。因为正是在一个人相信自己思想真实而重要的地方，他才能感受到必要的热情去孜孜不倦地努力，以发现表达自己思想的最明确、最优美、最有力的方式，就像要为圣物或艺术珍品提供金银器皿一样。正是这种感情使古代作家对写作一丝不苟。他们的

思想用他们自己的语言表达出来，已经流行了数千年，因此获得了"经典作品"的尊称。据说柏拉图把《理想国》的序写了七次之多，次次都大不相同。

一个人不注意衣着就流露出他对会见的人缺乏尊重，同样，一种草率、拙劣的文风显示出对读者的极端简慢，因此读者就拒绝读那本书，也是对它的应有惩罚。看到评论家用自己最马虎的文风——捉刀人的文风——批评别人的作品，尤其令人好笑。就好像一位法官穿着睡衣拖鞋去出庭！如果我看到一个人不修边幅，我会踌躇再三，然后才跟他交谈；同样，当我拿起一本书时，如果它的文风粗疏，我就立即会产生反感，把它搁置一旁。

良好的写作应当遵守这样一条规则：一个人一次只能明确地思考一个问题；同时，不应当指望他同时思考两个甚至更多的问题。然而，当一个作家把他的主要句子拆成碎片，为了往通过插入成份造成的缺口填塞另外两个思想，从而毫无必要、不负责任地把读者的脑子搞糊涂时，结果就只好如此了。主要犯这种毛病的恰恰又是我的同胞。德国人使用了这种写作方法，使上述问题成为可能，但却不能证明它合情合理。散文读起来没有比法文更平易爽快的了，因为，一般说来，法文不会有上述错误。法国人尽可能地把他们的思想串连到一起，按最合逻辑、最自然的顺序排列，再把它们一个接一个地摆在读者面前，考虑起来非常方便，这样一来，每一个思想都可以被全神贯注。而德国人却把思想编织到一个曲折交叉又交叉曲折的句子里；因为他想一下子说六件事情，而不是一个一个依次推出。他的目标应当是吸引并抓住读者的注意力；然而，他置这个目标于不顾，却要求读者无视上述规则，同时思考三四个截然不同的思想；要不，既然这样做是不可能的，他就要求读者的思想像一根绳子的颤动那样飞快地一个个连续下去。就用这种方法，一个作者奠定了他的 *style empesé* 的基础，再通过使用浮华的

表达方式传达最简单的事物和其他类似的手段把这种文风推向极至。

那些长句子充满了繁复的插入语，就像盒子里套盒子，而且铺垫得像塞满了苹果的烤鹅。使用那些长句子，主要受苦的实际上是记忆力；尽管应当调动的倒是理解力和判断力，而不是妨碍、削弱它们的活动。这一类句子给读者提供的只不过是半拉子短语，要读者把它们仔细收集起来，贮存到他的记忆中，仿佛它们是一封被撕碎的信。这些半拉子短语还要等以后被它们分别从属的另一半补全，才有意义。这就指望读者继续往前阅读一点，而毋需思考，只要运用他的记忆力就成，抱的希望是：当读者看到句子结尾时，或许可以明白句子的意思，从而得到一点思考的东西；这样，读者什么都没有理解，却先要死记硬背不少东西。这显而易见是错误的，并且糟踏了读者的耐心。

平凡的作家明白无误地偏爱这种文风，因为它迫使读者在本来没有它一瞬间就可以理解的东西上花时间，费脑筋；这种文风使作家看上去要比读者深沉，聪明。这的确是上面提到的伎俩中的一种，借助于它，平庸的作者就会无意识，甚至可以说本能地极力掩饰他们思想的贫乏，显出一种完全相反的面目。在这一方面，他们的智谋实在令人惊诧不已。

把一个思想斜搭到另一个思想上，仿佛两者搁在一起就形成了一个木头十字架，这显然没有一点充足的理由。然而，一个作家为了插入某个相反的问题而打断了自己已经开始讲的话，从而把一个毫无意义的半拉子句子存放到读者那里，并叫他一直保管到句子完成为止，在这种地方，就会出现上述情况。这就好像一个人请客时给客人递过去一只空盘子，指望里面会冒出什么东西似的。用作类似目的的逗号跟一页下面的脚注和行文中间的插入成份都属于同一家族，不，三者仅仅在程度上有所区别而已。如果狄摩西

尼和西塞罗偶尔通过插入成份插入一些词语，他们倒会因为有所节制而讲得更好一些。

然而，当插入成份甚至跟句子结构都格格不入，而要硬挤进去以便把句子拆散时，这种文风就变得荒谬绝伦了。举个例子吧，如果说打断别人讲话是唐突的行为，那么打断自己的谈话也同样莽撞。然而，一切拙劣、草率的作者信笔乱写时眼前就摆着吃的，他们在一页纸上要把这种文风使用六次，并且还沾沾自喜。这种文风表现在——凡是可能的地方，一起提供规则和例子是十分可取的——把一个短语拆开，以便粘进另一个。他们这样写并不仅仅是因为懒惰。他们这样做是出于愚蠢；他们认为这种文风带着一种"轻盈"，会赋予他们所说的东西以活力。毫无疑问，在极其罕见的情况下，那一种类型的句子也许倒可以原谅。

像建筑师修造房屋那样从事写作的人寥寥无几，建筑师在动工之前，先要绘制蓝图，并对计划深思熟虑，连细枝末节也不放过。而大多数人写东西就好像是在玩多米诺骨牌；在玩这种牌时，一块块牌的安排一半靠设计，一半靠机遇，这些人所写句子的关联情况也是如此。他们对自己作品将来的大概形状和摆在面前的目标仅有一点概念，很多人甚至连这点概念也没有，写起东西就像珊瑚虫搞建筑；无非是句子连句子而已，只有天知道作者的意思是什么。

当今的生活奔驰向前，而这种情况影响文学的办法就是使文学极其肤浅和草率。

（蒲　隆 译）

论几种文学样式

戏剧是人生最完美的反映，它在表现主题时，有三个阶段，在作品的布局上就有相应的变化。

在第一个、也是最普通的阶段，戏剧仅仅是引人入胜而已。剧中人追求自己的目标，因为和我们的目标相去无几，所以引起了我们的注意。剧情借助于错综复杂的布局和人物与事件的表现向前发展；而机智和诙谐则增添了整体的情趣。

到了第二个阶段，戏剧就变为感伤。激起的是对主人公的同情，间接同情的则是我们自己。这时，剧情转向哀伤，然而结局却和平而皆大欢喜。

第三个阶段，戏剧达到高潮。这一阶段最为困难。这时，戏剧旨在取得悲剧性的效果。我们要面对大苦大难、人生的狂风暴雨和巨创深痛；这样的结果在于表明人类的一切努力纯属徒劳。深受感动之后，我们要么直接受到激励使自己的意志摆脱人生的苦斗，要么心灵的琴弦拨响，发出感情的共鸣。

常言道，万事开头难。然而，戏剧的情况恰恰相反；对戏剧来讲，困难总是在结尾。不计其数的剧本，开头一、二幕前景极好，可是接下来就变得乱糟糟，粘糊糊，或颤巍巍的——到第四幕更是一塌糊涂——最后，结局要么牵强附会，要么平淡无味，再不就是一看开头就知道结尾。凡此种种就足以证明难在结局。有时，结局令人作呕，莱辛的《爱米丽雅·伽洛蒂》就是一例，最后观众忿忿而归。

戏剧结尾的这一困难之所以产生，部分原因是因为：无论在

什么地方，把事情弄乱，总要比把事情理顺容易得多；部分原因则是：在戏剧的开头，我们给作者全权委托，他愿意怎么写就怎么写，而在结尾，我们对他有明确的要求。我们要求结局要么皆大欢喜，要么伤心惨目，而人世间的事情却不会轻易发生如此明显的转变；因此，我们又期望戏剧的结尾轻松自然，恰到好处，同时，还应出人意料。

上面的论述也适合于史诗和小说。然而戏剧更紧凑的特性使它难上加难，因而难度显而易见。

E nihilo nihil fit。无中不能生有，这个箴言无论在美术中还是在别的地方都是颠扑不破的。一个优秀的艺术家在构思一幅历史画面时，他总以活人为原型，以生活中的面目为基础；然后从美或表现方式上着手把他们理想化。我想优秀的小说家采取的方法也大同小异。他们在刻画人物时，首先从他们熟悉的某个真实人物中摘取一个总的轮廓，然后加以理想化，使之完善，以适合自己的目的。

一部小说把内心生活表现得越多，把外部生活描写得愈少，就会具有高尚的品位。二者之间的比率会提供判断任何一部小说的手段，不管其类型如何——从《项狄传》到最粗制滥造、最耸人听闻的骑士或强盗故事。《项狄传》实际上没有一点行动。在《新爱洛绮丝》和《威廉·迈斯特》中，行动也不多。即使在《堂·吉诃德》中也比较少，即使有，也无关紧要，那也只不过是用来逗乐而已。这四部小说是现有一切小说中的佼佼者。

进一步考虑一下让·保尔的那些神奇传奇，看看在最狭隘的现实事件基础上表现了多少内心生活。即使在瓦尔特·司各特的小说中，内心生活也大大超过了外在生活。除非是为发泄思想、情感，枝节是决不会穿插进来的。而低劣的小说，枝节就擅自出现了。技巧就表现在尽可能少地描写环境而使内心生活跌宕起伏，

因为真正激发我们兴趣的正是这种内心生活。

小说家的职责不是叙述大事，而是让小事引人入胜。

我倒认为历史和诗歌相反［historoumenon（被调查的）——pepoiemenon（被创造的）］，历史跟时间的关系就等于地理同空间的关系。所以从严格的词义上讲，它和地理学一样不能被称作一门科学。因为它所研究的不是普遍真理，而仅仅是某些细节。掌握任何一门真正的学识都要伤神费脑，有些人想做点学问，可又不愿面对真才实学所需花的大气力，于是历史就成为这些人最喜爱的学科了。在我们的时代，研究历史是人们最热衷的事业，每年涌现出多如牛毛的历史著作便是明证。

要是读者和我一样不由自主地认为：历史不过是类似事物的不断重复，正如万花筒中演出的玻璃碎片是相同的，不同的仅仅是组合而已，那么，他就不能分享这一切强烈的兴趣了；然而，他也不会去指责它。可是许多人提出可笑荒谬的要求：把历史看作哲学的一部分，不，干脆把它当作哲学本身；他们想象历史可以取代哲学。

古往今来，大多数人偏爱历史，这从社会上那种到处风行的谈话中便可见一斑。它一般表现在：一个人讲这件事，另一个人又讲那件事，结果，人人相信用这种方式他就受到了注意。这种情形和历史的情形一样，显而易见的是，头脑只忙于考虑细节。然而如同在科学中那样，在有价值的谈话里，大脑注意思考某种普遍真理。

不过，这种异议并不能剥夺历史的价值。人生苦短，光阴似箭，芸芸众生殊途同归。忘却的妖魔张着血盆大口，等着将他们吞噬。因此，从世界的大毁灭中抢救出一些东西——对有趣的、重大的事件的记忆，或者某个时代的主要面目和显赫人物——是一件非常值得感谢的工作。

从另一个角度说，我们可以把历史看作动物学的延续；因为对所有其他的动物来讲，注意到它们的种类就够了，而对人类来讲，则需研究个人，因而也要研究单个的事件；因为每个作为个体的人都有特有的性格。既然个人和事件无穷无尽，历史在本质上也就不可能尽善尽美。在历史研究中，一个人所学到的一切决不会减少他仍要学习的东西。而对于任何真正的科学，饱学博识无论如何是可以想象的。

当我们了解中国和印度的历史以后，无穷尽的史实会使我们看到历史研究的缺陷，迫使我们的史学家认识到科学的目的是从一中认出多。从特定的事例中发现规律，把人类知识应用到民族生活中去；而不是无休止地罗列事实。

历史有两种，它们是政治史和文学艺术史。一种是意志史，另一种是智能史。前者是悲伤的故事，甚至是恐怖的故事，是痛苦、斗争、诈骗、骇人听闻的大屠杀的记录。后者则像理智独处，即使误入歧途，也处处可喜而宁静。文学艺术史的主要分支是哲学史。事实上这是它的基础低音，它的音符甚至在其它各种历史中都能听到。这些深沉的音调指导见解的形成，而见解又支配整个世界。因此，如果正确理解，哲学就是一种最有力的物质力量，尽管它的作用十分缓慢。所以一个时期的哲学就是这个时期历史的基石。

报纸是历史钟表上的秒针，制造它的金属不仅比制造分针、时针的贱，而且它走时极不准确。

所谓社论就是时事这出戏剧中的合唱部分。

对新闻来说，如同对戏剧艺术一样，形形色色的夸张是必不可少的，因为新闻的目的就是使事件尽可能广泛地传播。因此所有的新闻记者就其职业性质来说，都是危言耸听之徒；他们就是用这种方式吸引人们对他们所写文章的注意。在这一点上，他们极像

一群小狗；一有风吹草动，就马上狂吠一阵儿。

因此，我们要仔细调整对这种危险的喇叭所给予的注意，以免它干扰我们的消化。我们要意识到，一份报纸充其量也仅仅是一面放大镜，而往往不过是墙上的一个影子而已。

笔之于思想犹如手杖之于行走；然而，当你扔掉手杖时，你走得最为潇洒，同理，当你扔掉手中的笔时，你的思想才会出神入化。只有上年纪的人才喜欢拄一根拐棍，才乐于笔不离手。

一旦一个假设在大脑中闪现或在那里立足，它就过着一种堪与一种有机物的生活相比的生活。因为只有当外界的物质跟它类似或对它有益时，它才汲取；相反，跟有机物一样，假设不会汲取异类或有害的物质，反而会把它丢弃，如果是被迫摄取，还会再次将它完全排除。

一个作者要赢得不朽的声名，就必须具备许多过人之处，尽管找到一个能领会、能欣赏所有这些长处的人并不容易，然而，每个时代总会有人认识并珍重其中的一部分。这样一来，尽管人们的兴趣千变万化，但他的著作的声誉却会永世长存。

这样的作者，尽管有权认为他的生命在子孙后代身上延绵不绝，但他在这茫茫世界上却难觅同类，由于他独具匠心，因此和别的人形成了明显的对照。不仅如此，他还仿佛是浪迹天涯的犹太人，经过几代人之后，优越的地位仍旧不变。如果情况不是这样，那就很难明白，他的思想为什么不和别人的思想一样无影无踪呢。

就用一个已知关系解释未知关系而言，隐喻和明喻具有极高的价值。即使已经成为寓言的更加详细的明喻也不过是用一种最简单的、看得见的、摸得着的形式展现某种关系而已。说到底，观念的发展依赖明喻，因为观念是通过联合两个事物间相似之处、忽略不同之点这样一个过程产生的。况且，从严格的词义上讲，

智力最终表现在对关系的掌握上；只有对彼此相去甚远的情况，性质截然不同的事物进行一番比较，才能达到对关系清楚纯正的把握。只要知道一种关系仅存在于一个单独的事例中，我对它就只有一种个别的观念。换言之，只是对它的一种直观认识；然而，一旦看出两个不同事例中的同一种关系，我就对它的整个性质有了一个总体观念，而这是一种更深入、更完善的认识。

既然明喻和隐喻是认识的巨大动力，那么，如果一个作者使用的比喻不同寻常，同时又一针见血，那就足以显示他的智慧之高。亚里士多德也说，对于一个作家来说，至关重要的是具备这种隐喻能力，因为它是一种学不到的天赋，而且是天才的一种标志。

就阅读而言，要叫一个读者把所有读过的东西记在脑子里，无异于要他把吃下去的所有东西装在肚子里。一种食物给予他身体的滋养；另一种给予他精神的滋养；正是通过这两种手段，一个人才成为其人。身体只吸取跟它类似的东西；心灵则保留他感兴趣的东西，换言之，就是适合他思维体系或者生活目的的东西。

人生苦短，时间精力有限。所以人要读好书就必须忌读坏书。

Repetitio est mater studiorum［重复乃学习之母］。任何重要的作品应当一次读两遍才是；部分原因是：在读第二遍时，书中各部分的联系才能得到更好的理解，知道了结尾，才懂得开头；部分原因是：在两次阅读中，我们的情绪、性情不一样。第二遍精读时，对每一段落都会有新的理解，对全书也会有一种不同的印象，因为这时它的面目为之一新。

一个人的作品是他的思想精华，即使他天分极高，他的作品的价值也是他的谈话所望尘莫及的。不仅如此，在一切基本问题上，他的作品不仅会弥补与他直接交流的不足，而且还会在实在利益方面远远超过谈话。即使一个中等天分作家的作品，也有启迪作用，也值得一读，具有教育意义，因为作品是他的精华——他思

维与研究的成果；而和他交谈或许不尽如人意。

因此，我们跟有些人相处时找不到任何乐趣，而我们尽可以读他们的书。高度的文化引导我们几乎完全从书中、而不是从人那儿寻找乐趣。

（蒲　隆 译）

论艺术作品中趣味与美的比较地位

在富有诗才的作品里，尤其在史诗和戏剧类的作品里，除了美，还有一个引人注目的特点，我指的是趣味。

艺术作品中的美就是这样一种事实：它犹如一面明镜，反映出世界上一般固有的某些观念；诗歌艺术作品的美则特别表现在：它表达出人类固有的观念，从而引导人类认识这些观念。为达到这一目的，诗歌使用的手段是展示重要人物，杜撰能够导致重大情势的事件，然后给人物以机会去展现他们的特长，并揭示出他们的内心世界；通过这样的展示，就可以对人性这一多方面的观念达到一种更清晰、更充分的认识。然而，从总的方面讲，美是一种被了解以后的观念的不可分割的特性。换句话说，其中有一个观念是被揭示出来的任何事物都是美的，因为美的含义只不过是清楚地表达一个观念而已。

由此可见，美总是一个认识问题，它触动的是认识主体而不是意志；事实上，主体对美的领悟，包含着对意志的一种完全压制。

另一方面，当戏剧或叙事诗表现了一种必然会引起我们的关注或同情的事件和行动——如同在牵扯到我们本身的真实事件中所感受到的那样——时，我们便说它有趣。我们感到其中表现的人物与我们自己有着共同的命运：我们焦急地等待着事件的发展；我们眼巴巴地追随着事件的进程；一旦主人公受到威胁，我们就心跳加速；到了生死存亡的紧要关头，我们的脉搏简直要停止跳动，一旦他突然得救，我们的脉搏才恢复正常。看不到故事的结尾，我们就手不释卷；夜阑人静，我们久久不能入睡，对主人公的烦恼

无限同情，仿佛它就是我们自己的烦恼。不仅如此，我们在诸如此类的表现中不但找不到娱乐，反而感受到现实生活常常加在我们头上的种种痛苦，或者起码是在我们不安的梦魂中萦绕在心头的那种，如果我们在读书看戏的过程中并不总是脚踏实地的话。事实上，我们在受到一种过于强烈的感情压力时，倒可以从当时的错觉中解脱出来，然后可以随心所欲地沉迷于那种错觉之中。况且，我们得到这种解脱，没有梦里出现的那种剧烈的转变，因为在做梦时，我们只有挣扎着醒过来，才能摆脱梦中的恐怖。

显然，这种性质的诗打动的是我们的意志，而不仅仅是单纯的智能。因此，趣味这个词指的就是激发个人意志关注的东西，这就是我们的兴趣；在这儿，美与趣味被区分得一清二楚。一个是智能问题，而且是最单纯的一类智能问题。另一个则影响我们的意志。所以，美就是对观念的一种领会，而这种性质的认识超越了"无因不出事"这种规律的范畴。另一方面，趣味则仅产生于事件的进程中；也就是说，产生于只有通过形式不同的这种规律的作用才有可能出现的错综复杂之中。

现在，我们已经对艺术作品中美与趣味之间的基本区别有了一个明确的概念。我们已经承认美是每一种艺术的真正目的，因而也就是诗歌艺术的真正目的。现在还要提出这样一个问题：艺术作品中的趣味是一种次要目的呢，还是一种表现美的手段；或者是不是说，艺术作品的趣味是由它的美作为一种基本的伴随物而产生的，而且一旦艺术作品具有了美，趣味也就会自行出现；再或者，趣味究竟是不是可以与艺术的目的和谐共存；或者它到底是不是给美造成的一种障碍。

首先，应该看到，艺术作品中的趣味是专门针对诗歌艺术而言的。在美术、音乐或建筑中，不存在什么趣味。不仅如此，对这些艺术样式来说，趣味甚至是不可想象的，除非它具有一种纯属个人

的品味，仅仅与一两个观众相关；比如一幅画，是我们所爱的还是所恨的某个人的肖像画；一幢建筑物，是我的住宅还是我的牢房；一种音乐，是我的婚礼舞曲，还是我奔赴战场的进行曲。很清楚，这一类的趣味是与艺术的本质和目的格格不入的；就它使人无法采取纯粹的艺术态度而言，它干扰了我们的判断。不妨说，在一定程度上，所有的趣味都是如此。

那么，既然一件艺术作品的趣味表现为这样一种事实：我们对诗的表现、对现实都怀着一样的同情，因此显而易见，这种表现肯定在此时此刻会欺骗我们；它只有依赖自身的真才能做到这一点。然而真又是完美艺术的一个要素。一幅画，一首诗，应该像自然本身那样逼真；但同时它应当引出所有的本质现象，摒弃一切非本质的和偶然的表现，从而强调构成它的主题的独特性的东西。这样一来，这幅画或这首诗就会突出它的思想，并且让人感受到胜过自然的那种理想的真。

这样，真便构成了一件艺术作品的趣味和美的共同点，因为产生那种错觉的正是作品的真。我提到的真是理想的真，这一事实也许对那种错觉不利，因为恰恰就在这个地方，显示出诗与现实，艺术与自然的总体差异。然而，既然现实与理想的巧合并非不可能，所以实际上这种区别并不一定会消灭错觉。就美术而言，就艺术所采取的方式的范围而言，是有一定的限度的，超出限度，就不可能产生错觉。雕刻，可以说给我们的仅仅是无色的形体；它的人物没有眼睛，也没有动作；绘画给予我们的不过是一个单独的景象，并且被严格的界限框住，这种界限将画跟毗邻的现实分开。所以这儿就没有错觉存在的余地，因而也就没有那种与我们在现实中所具有的兴趣相似的兴趣或同情的位置；意志立即被排除了，展现给我们的只是客体，而展现的方式使它摆脱了任何个人的关切。

存在着这样一种非常奇特的现象：有一种似是而非的美术超越了这些界限，因而产生了一种对现实的错觉，并且激发起我们的兴趣；然而，同时它又破坏了美术产生的效果，仅仅成了一种展示美的手段，也就是说，传达对它所体现的观念的一种认识的手段。我指的是蜡制品。我们不妨说这里便是将它和美术领域区分开来的分界线。制作得当的蜡制品，会产生一种完美的错觉；然而也正是因为这个，我们靠近一尊蜡像就如同靠近一个真人，正因为他以真人的面目出现，此时此刻他就是呈现给我们的意志的一个客体。也就是说，他是我们感兴趣的一个对象；他激发了意志，因而也就静止了智力。我们小心翼翼地走近一尊蜡像；这种心理状态正是一个真人会使我们产生的：我们的意志兴奋起来；等着看他对我们是会表示友好呢，还是完全相反，急忙躲开我们，或攻击我们；一言以蔽之，意志期待着他的某种行动。然而，由于蜡像没有显示出一点生命迹象，反而给人一种非常讨厌的印象，也就是说，一具死尸的印象。这种情况有的是十足的趣味，却没有丝毫的艺术作品。换句话说，趣味本身不是艺术的一个真正目的。

下面的事实说明了同样的真理，即便在诗歌中，趣味也仅表现在戏剧性和叙事性的类型中；因为假使趣味同美一样是艺术的目的，那么就因为这个原因，抒情诗的地位连上两种的地位的一半都没有了。

其次，假如趣味是创造美的一种手段，那么，每一件有趣的作品也必然是美的。然而情况决不是这样。戏剧或小说往往可以以它的趣味吸引我们，然而有可能哪一种美都不具备，所以，后来我们会因为在它上面浪费了时间而感到羞愧。很多戏剧正是如此，它们没有展示人类现实生活的真实画面，其中的人物不是刻画得非常肤浅，就是歪曲得一塌糊涂，实际上成了一些世界上压根儿就找不出来的怪物；然而事件的进程和行动的表现又是那样错综复

杂，我们非常同情主人公的处境，以至疙瘩解不开，主人公没得救，我们就放心不下。行动从头至尾被巧妙地掌握着，引导着，使我们始终保持一种好奇心理，想知道后事如何，却根本无法加以猜测。由于渴望和惊奇交加，我们的兴趣一直保持活跃；因为我们得到了娱乐，也就注意不到时间的流逝。科策布① 的大多数戏剧就具有这种特点。对一般群众来说，这样做是对的：他们寻求的是消遣，寻求的是消磨时光的办法，却不是理性认识。美是一个理性认识问题。智能不同，对美的感受性也不同。因为一种表现的内在真实性，以及它同真实的人性的一致性，一般群众是根本不会感受到的。平板、肤浅的东西他们可以抓住，然而对他们打开人性的深层奥秘则等于对牛弹琴。

同时我们也看到，依赖趣味而获得价值的戏剧表演由于重复而有所失，因为它们的进程已经为人所知，再也激发不起人们的好奇心了。看这些表演往往使它显得陈腐乏味；而另一方面，价值表现在它的美上的戏剧作品，通过重复反而有所得，因为经过重复它们越来越为人们理解。

大多数小说的情况跟这种性质的戏剧表演完全相同。它们是我们在威尼斯和那不勒斯的说书人那儿见到的那种想象力的产物，那种人把帽子扔到地上，一直等到听众聚集起来，然后才编造故事。听众入了迷，临到故事结尾时，他手里拿着帽子，绕场一周收钱，丝毫也不担心他的听众会溜走。在这个国家，类似的说书人也干着他们的行当，只不过方式不那么直接罢了。他们是在出版商和流动图书馆的协助下干这种营生的。这样，他们可以避免像他们别处的同行那样，穿着破衣烂衫四处奔波；他们可以将他们想象的产物兜售给公众，美其名曰长篇小说，短篇小说，浪漫诗歌，童话

① 科策布(August von Kotzebue，1761—1819年)，德国剧作家。——译者

故事等等；而读者呢，身着晨衣，靠在炉边悠然自得地坐下来，不过还是要以更大的耐心来享受这些东西所提供的趣味。

众所周知，这类作品中的美学价值通常是微不足道的；然而，不可否认，其中很多作品是十分有趣的；否则它们怎么会如此受人欢迎呢？

在回答第二个问题时，我们就会看到趣味不一定包含美；反过来，美不一定包含趣味也是正确的。重要人物可以刻画得能展现深刻的人性，而人性又完全可以通过一种特殊的行动和苦难来表现，这样，真正的人性和世界就可以展现在线条最分明、最刚劲的画面上；然而，在事件的进程中，连续的行动，错综复杂和出人意料的情节也许并不能激发起高度的兴趣。莎士比亚不朽的杰作并没有多少激发兴趣的东西；行动不是沿着一条直线前进，而是从头至尾踟蹰不前，《哈姆雷特》就是这样；要不，它就全面铺开，《威尼斯商人》正是如此，而长度却是趣味固有的一个方面；要不，就是一幕一幕十分松散地连在一起，《亨利四世》就是例子。正因为如此，莎士比亚的戏剧没有在一般群众身上产生明显的效果。

由亚里士多德阐明的戏剧要求，尤其是行动的一致，更多地着眼于作品的趣味，而不是它的艺术美。一般说来，这些要求是根据我在前面提到过的充足理由律提出的。然而，我们知道，思想，因而也就是艺术作品的美，仅仅是为了那种摆脱了这一规律支配的理解力而存在的。也正是在这儿，我们发现了趣味和美的区别，因为显而易见：趣味是受这一规律支配的心态的组成部分，而美总是超越了它的范围。对亚里士多德的三一律最好的、最引人注目的驳斥出自曼佐尼，这可以在他的剧作的前言中看到。

适用于莎士比亚剧作的东西，同样也适用于歌德的剧作。甚至《埃格蒙特》对公众也没有产生多大影响，因为它几乎没有什么复杂的情节或发展；所以，如果说《埃格蒙特》失败了，那么我们对于

《塔索》和《伊菲格涅亚》又能说些什么呢？希腊悲剧作家杰出的题材几乎人人皆知，他们选取的事件在以前的戏剧中屡见不鲜，这一事实清楚地表明他们没有把趣味看作是激发公众的手段。这一点也向我们显示：希腊公众对美是多么敏感，因为他们不需要意想不到的事件和新奇的故事来为欣赏增添趣味。

叙事诗中的杰作也不大注重趣味性。叙事诗之父荷马将世界和人性维妙维肖地展现在我们面前，但他并不想方设法用复杂的情节吸引我们的同情，也不挖空心思用意想不到的纠葛使我们大吃一惊。他步态留连，见景必停，心平气和地将一幅又一幅画面展现在我们面前，每一幅画面都要精心描绘一番。在阅读过程中，我们感受不到激情；我们的举动是一种纯粹的知觉理智的举动；他不是激发起我们的意志，而是给它唱催眠曲；在阅读过程中，我们可以轻而易举地停下来，因为我们没有那种心急火燎的好奇心。但丁的作品就更是如此了。严格地说，他的作品不是史诗，而是叙事诗。《堂·吉诃德》、《项狄传》、《新爱洛绮丝》、《威廉·迈斯特》这四部不朽的传奇也同样如此。这些作品的主要目的决不是要引起我们的兴趣；《项狄传》中的主人公，甚至在书的结尾，也只不过八岁。

另一方面，我们千万不可贸然断言：文学杰作中就没有趣味性可言。席勒戏剧的趣味就十分可观，所以很受欢迎；索福克勒斯的《奥狄浦斯王》也是这样。在描述性的杰作中，阿里奥斯托的《疯狂的罗兰》就富有趣味性；不仅如此，瓦尔特·司各特的优秀小说《米德洛西恩的监狱》提供了高度的趣味与美合为一体的范例。这是我所知道的最有趣的小说。在这部小说里，正如我在前面的评论中泛泛提到的，趣味产生的一切影响都看得一清二楚。同时它自始至终又是一部非常美的传奇；它维妙维肖地展示了最丰富多彩的人生画面，公正逼真地表现了迥然不同的人物。

所以，趣味当然可以同美和谐共存。这是我们的第三个问题。然而，就美而言，搀和较少的趣味可以说有百利而无一害，因为美是、也始终是艺术的目的。美和趣味之间具有双重的对立性；首先，美表现在对观念的感知，这种感知使它的对象完全脱离由充足理由律所阐明的形式范围，而趣味的主要范畴表现在事件里，错综复杂的事件正是从这个规律中产生的；第二，趣味通过激发意志起作用；美只为纯粹的知觉理智存在，而这种知觉理智是没有意志的。但在戏剧和叙事文学中搀和一些趣味还是必要的，就如同保存和转运一种挥发性气体需要一个物质基础一样。这种搀杂是必要的，部分原因是，趣味本身是由事件创造的，而事件是为了让人物活动而设计出来的；部分原因是，如果定睛注视一幅又一幅同我们无关的画面，我们就会产生厌倦心理，或者如果没有一根秘密的线牵引我们向前，一幅又一幅重要的画面连续不断，我们也会产生厌倦情绪。这就是我们所说的趣味；这就是事件本身迫使我们产生的同情；它集中了我们的注意力，从而使我们的心灵听从诗人的摆布，能够追随他进入故事的所有部位。

如果一件艺术作品的趣味足以达到这种效果，那么它就满足了一切要求；因为趣味的唯一职能就是把诗人想用来传达一种对观念的认识的一幅幅画面衔接起来，仿佛画面是珍珠，趣味是一条线，将它们串在一起，使所有的珍珠成为一个完整的装饰品；然而趣味一旦超越了这个限度，就对美不利了；从而会产生这样的情形：一旦我们被作品的趣味完全引入歧途，那么，每当我们在一部小说中遇到什么详细的描写，或在一出戏剧中遇到一个人物的冗长反思，我们就会变得不耐烦，便想催促作者，以便让我们以更快的速度追随事件的发展。不妨把美和趣味高度并存于其中的史诗和戏剧作品，比作一块表的转动，趣味就好比使所有齿轮转动的发条。如果让发条毫无阻碍地工作，过不了几分钟，表就会停下来；

美由于使我们迷上了描写和反思，就好像那控制发条运动的发条匣。

或者我们不妨说，趣味是诗作的躯体，美则是它的灵魂。在史诗和戏剧中，趣味作为行动的一种必要因素，就是内容；而美则是要求内容清晰可见的形式。

以上三篇文章根据 T. 贝利·桑德斯的英译本转译。

（蒲　隆 译）

弗里德里希·席勒

1759—1805

1759年11月10日，约翰·克利斯朵夫·弗里德里希·席勒生于符腾堡公国的马尔巴赫城。母亲是小镇上客栈主人的女儿，父亲是一位军医。不过，后来席勒的父亲做了符腾堡的卡尔·欧伊根公爵的财产森林和苗圃主管人。公爵让弗里德里希就学于他所创建的"与世隔绝"的军事学校。年轻的席勒被迫在这所军校里学习法律，尽管他曾希望将来担任神职。到了学校迁至斯图加特的时候，公爵才准许席勒学医。1780年，席勒被公爵任命为斯图加特的一名军医。

席勒对学校和公爵的专制很不满，并且为这一时期的革命作家所吸引。1781年，他发表了剧本《强盗》。第二年，这个剧本在曼海姆上演，席勒私自跑出去观看了演出。该剧获得了巨大的成功，以至于席勒又着手创作另一部悲剧。然而，当公爵听说席勒再一次擅离职守到曼海姆观看演出时，就把他关了禁闭。公爵禁止他再写剧本，而且不允许他离开符腾堡。1782年，席勒终于逃出了符腾堡公国。

在经历了数周的极度饥饿与贫困之后，席勒在图林根的鲍尔巴赫一位同学的母亲家中找到了避难所。他在这里完成了两个剧本，《菲哀斯科》和《阴谋与爱情》。

他曾在曼海姆剧院做编剧，然而，一等合同终了即被解聘了。席勒在曼海姆逗留了一段时间。1785年，席勒应一些崇拜者的邀

请来到莱比锡。在这以后的两年中，他一直在 C. G. 克尔纳——席勒的崇拜者之一——的家中作客，来往于莱比锡和德累斯顿两地。1787年，他完成了《唐·卡洛斯》，这是一部用无韵诗体写成的剧本。在这个时期，他还创作了一些充满欢乐的诗作，其中包括《欢乐颂》，贝多芬《第九交响曲》的最后一个乐章即是以此诗为基调写成的。

1787年，席勒来到了魏玛。两年之后，随着他的《尼兰德独立史》第一卷的发表，他被任命为耶拿大学的历史学名誉教授，他的这一职位一直保留到1793年。他在这一段时间认识了莎洛特·冯·伦哥费尔德，并与她结为伉俪。他成了歌德的朋友，歌德对他的思想和著作产生了重要的影响。1799年，他在魏玛定居下来，一部分原因是希望能与歌德为邻。他继续写出了一些十分成功的历史剧。席勒晚年病痛缠身，1805年 5 月 9 日逝世于魏玛。

席勒既是一位浪漫派作家，又是一个德国人。作为第一个角色，他是那个时代的强有力的代言人。作为第二个角色，他一直激励着他的同胞们。

席勒的写作生涯可以分为三个阶段。在第一个阶段，他创作了"狂飙"诗歌和社会批评剧。这一文学流派（浪漫主义）在思想上深受卢梭的影响，注重人权，蔑视习俗。对于刚刚摆脱那位专制的公爵的束缚并从此以后继续反抗各种权威的年轻的席勒来说，这些观念具有很大的吸引力。

插图作者注：席勒凝视着歌德的半身像——歌德是他的朋友和灵感的源泉。席勒的头顶上是一只苹果，靠近苹果的地方还有暴君格斯勒尔的帽子，这两样东西使人联想到威廉·退尔。

Friedrich Schiller

在他写作的第二个阶段，席勒在很大程度上受到康德的影响，把精力用在对历史和哲学的研究上。在第三个阶段，他主要写作诗剧，用这些诗剧来证明他的美学观点。

《论素朴的诗与感伤的诗》是他对自己的美学原则的解说，同时也是他的道德宣言。

在这篇文章中，席勒使用了几组相对应的概念，以此来阐明他自己同歌德的区别——歌德是古典的素朴的诗人，而他自己则是浪漫的感伤的诗人。

席勒以典型的卢梭式的风格称颂自然的或素朴的东西。他说，孩子们和天真的人们（不同于幼稚的人们）具有高度的素朴的品质——或者如华兹华斯所表述的那样，他们"追求壮丽的彩云"。他又进一步地论述道，真正的天才必然是素朴的——也就是说，是谦逊的而不是体面的；是理智的而不是圆滑的；从本能的需要而不是从原则产生信仰。

席勒注意到了人们可能逐渐摆脱这种天真的素朴状态的危险。人们可能要承担种种艰难困苦的重负，他们可能"在社会生活中受欺诈的蛊惑，或者因受到凌辱……"而幻想破灭。因而，他说，一个有道德的人一定要谨慎地做到处乱世而洁身自好。渴求已经失去的纯洁是徒劳无益的；希冀重返天真的状态是不可能的，也是毫无意义的。他说："然而，当你为失去了自然的幸福而自慰的时候，请把它的完美作为你心灵的典范"。

他说，理智之人具有自由的意志。当他们失去了天真的素朴之后，他们就一定要依靠这种自由的意志来做有道德的人。

席勒这样解释道：一种情况是，诗人就是自然；另一种情况是，诗人寻求自然。前一种就是素朴的诗人，后一种则是感伤的诗人。对于席勒来说，理想的境界应该是二者的完美的结合，二者相互制约，以免走向极端。

这篇文章的题目在谦逊中又有些自相矛盾。用“歌德和古典诗人”来代替“素朴”，用“席勒和现代诗人”来代替“感伤”，用“生活”来代替“诗”，这样，文章的内容就显豁了。

（韩慧强 译）

论素朴的诗与感伤的诗[1]

人生中常有这样的时候，自然在我们心中激起某种爱恋和崇敬之情，这并不是由于她使我们的感官得到了快乐，或者是由于她满足了我们的理智和情趣（情况常常是恰恰与此相反），而仅仅由于她是自然。当我们在植物中、在矿物界和乡村风貌中体味到自然的时候，这种感情通常就会迸发出来；当我们在人性中、在孩子们身上、在乡下人和原始种族的风俗中感受到自然的时候也是如此。每一个情趣优雅的人——如果他资质聪慧的话——当他走到空旷的蓝天下、当他生活在乡村中、或者驻足凝视时代久远的纪念碑像的时候，他就会体验到这种感情；一言以蔽之，当他逃脱了人为的环境和关系的时候，他会突然感到自己与大自然对面相逢。我们可以用这种兴趣——它在我们的感情中常常上升为一种需要——来解释诸如我们对花卉和动物的迷恋，对于按自然风格布置的花园的偏爱，对于散步、乡村、生活在乡村中的人们以及众多远古的遗迹的喜爱等现象。我们理所当然地认为，物质世界中不存在矫饰，而且没有偶然的力量在起作用。然而，我们对自然的这种兴趣只有在下面两个条件下才可能产生：第一，在我们心中激起这种感情的对象必须确实是自然的，或者我们把它看作是自然的；第二，这一对象必须是名副其实地素朴的，也就是说，它显示了自然与艺术的鲜明的对比，而优势完全掌握在自然一方。第二个条件

① 席勒的这篇美学经典著作以前曾有译界前辈曹葆华先生的节译，刊载于人民文学出版社1961年版《古典文艺理论译丛》第二册，影响颇为广泛。这次重译此文，译者参校了曹先生的译本，在此谨致谢意。——译者

一旦与第一个条件结合在一起，自然即呈现出素朴的特征。

如此看来，自然对我们来说仅仅是完全自由的存在物；它是事物自身所采取的结构方式；它是依照它所特有的不变的法则的存在自身。

为了对这类现象产生兴趣，我们对自然采取这种观点是绝对必要的。如果我们设想一朵假花被仿制得如此完美，以至于它具有一切自然的外观，并且能够使我们产生完全的错觉；或者我们想象对于素朴的模仿达到了最高的程度，而一旦我们发现它仅仅是对自然的一种模仿的时候，我们所谈论的这种感情就会完全被破坏掉。因而，很显然，自然使我们感到的这种满足不是审美趣味的满足，而是一种道德观念的满足；因为，它是凭借观念产生的，而不是直接通过直觉所感受到的单纯的事实产生的；从而，它不是由美在形式方面的差异程度来决定的。因为，说到底，一朵外观平常的花、一处泉水、一块布满苔藓的石头、鸟啼或蜂鸣等究竟有没有如此独特的魅力？那使我们对这些对象产生爱恋的是什么？它不是这些对象本身；它是这些对象所体现的一种观念，即我们在它们中间产生爱恋。我们热爱这些对象中的生命和生命的潜在的运动，热爱事物自身的生命平静地产生的结果、由自身的法则所制约的存在、事物的最深刻的必然性以及它们性格的永恒的统一。

这些令我们迷恋的对象就是我们的前身，并且，总有一天我们必然会重新成为这些对象。与这些对象一样，我们曾经是自然的一部分；而且，文明一定会引导我们沿着理性与自由之路重返自然。因而，这些对象是我们的一去不复返的童年时代——那永远使我们感到弥足珍贵的我们的童年时代——的映像，这样，它们使我们的内心充满了忧郁；它们同时又是我们在理想的世界中高度完美的映像，因而，它们在我们的内心激起一种崇高的情感。

然而，这些对象的完美并不是属于它们的长处，因为，这不是

它们自由选择的结果。从而，它们作为我们的原型——这种原型没有任何使我们蒙受耻辱的东西——使我们获得一种颇为独特的乐趣。它好像是包围着我们的神性的永恒的昭示，它使我们精神振作，而不是使我们眩惑。构成对象性质的特征恰恰是我们所缺乏的，因而我们无法达到至善；使我们区别于对象的恰恰是对象所缺乏的，因而它们无法获得神性。我们是自由的，而它们则是必然的；我们在变化，而它们则保持同一。只有当这两个条件结合在一起的时候，当意志自由地顺从于必然性的法则的时候，并且当理智处于想象力容易受到影响的各种变化之中仍然恪守其法则的时候——只有在这个时候，这种神性或理想才会被显现出来。因而，我们永远从对象中洞见我们自身不具备而又被迫不断地去追求的东西；这种东西我们无法企及，但我们却有希望依靠持续的进步去接近。并且，我们可以从我们自身看到一种它们所缺乏的优势，它们中的一部分——那些被剥夺了理性的对象——绝对无法分享这种优势，而另一部分——如孩子们——只有沿着我们的道路前进才可能有朝一日分享这种优势。因而，它们作为一种观念使我们获得对人性的最精妙的感受，尽管就我们本能的每一种有限的水平来讲，它们不能不使我们感到自愧弗如。

由于对自然的这种兴趣是建立在某种观念的基础之上的，因而，它只能出现在能够产生观念的心灵中——即出现在有道德的心灵中。就数不胜数的大多数人来说，这不过是十足的附庸风雅；这种感伤的情趣在我们的时代如此泛滥，特别是在某些书籍出版以来，人们借助感伤的远足或旅行、借助感伤的花园以及其他诸如此类的嗜好来表达这种情趣——这种情趣并非意味着优雅的感受如今已经变得十分普遍了。不过，我们可以肯定地说，自然甚至在最麻木的心灵中也总能留下一些这样的印象，因为，产生这种印象所需要的全部条件不过是人的精神气质或禀赋，而这是人所共享

的。对于所有的人来说，不管他们的行为与自然的素朴多么背道而驰，他们在观念上则总是被带回到自然界。这种与自然相联系的感伤情调对大多数人来说，尤其在涉及那些与我们密切联系的对象——这些对象使我们更加真切地看待我们自身，并且更加清晰地向我们表明，在我们身上什么东西是违反自然的——的时候，表现得最为强烈；例如，在涉及儿童或者是处于人类童年的民族时就是如此。有一种观点认为，我们有时是考虑到儿童的脆弱，我们才如此满怀激情地注视着他们，这是一种误解。这种观点可能适用于那些在脆弱的生物面前只是习惯地感受到他们自己的优越的人。然而，这种感受只有那些精神气质十分怪僻的人才能体验到，我们一定不要将这种感受与儿童令人喜悦的活跃在我们心中激起的那种感情混为一谈。我们所说的这种感情很可能是挫败而不是逢迎我们的自负；如果说它使我们想到某种优势，那么，这种优势无论如何不在我们一方。

在儿童面前我们深受感动，但是，这不是由于我们从我们的力量与完美的高度投下怜悯的一瞥；恰恰相反，这是由于我们从我们的软弱无能的深渊——对于这种软弱无能的感受与对于我们已经达到的实际有限的水平的感受是分不开的——抬起眼睛，仰视儿童的明朗与天真。那么，很显然，我们体验到的这种感情与我们因误解了它的源头而产生的悲哀也是交织在一起的。在儿童身上，一切都是禀赋与命定；而在我们身上，一切都处于造就与完成的状态；并且，这种完成往往远逊于命定。由此产生的结果必然是，儿童对我们来说好像是一种理想的象征；的确，它不是对于我们已经实现的理想的象征，而是对于我们的命运所承认的那种理想的象征；所以，我们根本不是由于想到了儿童的贫穷与笨拙才在儿童面前感到激动；相反，我们是由于想到了儿童的自由与纯洁的力量、想到了儿童的人格完整、想到了儿童的生命的无限才感到激动。这

就是为什么在每一个有道德有理性的人看来儿童总是神圣的对象的原因；我指的是这样一种对象，它凭借观念的崇高把由经验所达到的一切崇高化为乌有；尽管它可能在知性的判断面前输掉一切，但是，它在理性的判断面前又会大大地恢复它的优势。

恰恰是理性判断与知性判断的矛盾使我们内心产生了这种颇为独特的现象，这种由于见到素朴——我指的是思维方式的素朴——而引起的复杂的感情。这是一个同时包含天真的素朴和幼稚的素朴的概念。由于它所包含的幼稚的素朴的成分，它把薄弱的一面暴露给知性，并且在我们内心引起微笑——我们通过这种微笑表明了我们的优越（纯粹臆度的优越）。然而，一旦我们具有了理性，考虑到幼稚的素朴同时又是天真的素朴——考虑到所以这不是缺乏理解力，不是在理论观点上的薄弱，而是一种优越的力量（在实际上如此），一颗充满了作为素朴的源泉的真实与天真的心灵、由于意识到自身真正的固有的伟大而蔑视艺术的帮助的心灵——一旦理解到这一点，知性就无望得胜了。于是，投向素朴的嘲弄就会让位给由高贵的素朴所激起的赞叹。我们感到，我们不得不尊崇这个当初令我们发笑的对象，把目光投向我们自己，感到我们自己是不幸的——因为我们不像它。由此即出现了这种十分特殊的现象，即善意的嘲弄、尊崇和悲哀在感情上混杂在一起。正是素朴这一条件才使得自然胜过艺术，不管这对当事人来说是不自觉的和违反他的意向的，还是他对此完全领悟。前一种情况是令人惊异的素朴，由此产生的印象是一种快乐；后一种情况是感情的素朴，我们被感动。

表现出令人惊异的素朴的人在道德上必须具有否定自然的能力。感情素朴的人在道德上可能不具有这种能力，但是，我们一定不要以为他实实在在不具有这种能力，以便这种感情能够给我们留下素朴的印象。这就是为什么只有当我们忘记了孩子们实实在

在不具有施计谋的能力的时候，并且一般说来，只有当我们对他们的自然的性格与我们的矫饰的性格之间的对比感受至深的时候，他们的行为和语言才给我们留下素朴的印象的原因。素朴是一种孩子般的坦率，在你没有预见的时候才可能碰到；正是由于这个原因，就这个词的最严格的意义上讲，我们不能说"素朴"是儿童所具有的特征。

然而，在这两种情况下——素朴作为令人惊异的事物与素朴作为一种感情——自然一定都是占优势的，而艺术则从属于她。

在我们确立这种区别之前，我们只能形成一个不完全的素朴的概念。感情也是某种自然的东西，而关于体面的各种规范则属于矫饰；然而，感情战胜体面无论如何算不上素朴。不过，当感情战胜了机巧、虚伪的体面和掩饰的时候，我们会毫不困难地对此种行为使用"素朴"一词。因而，自然一定不是依靠把它的盲目的野蛮的力量作为动力，而是依靠它的形式所体现的道德上的伟大胜过艺术；一句话，它不是由于匮乏，而是由于内在的必然性才胜过艺术。一定不是由于艺术的不足，而是由于艺术的不合时宜才使得自然取得胜利；因为，不足只是一种匮乏和缺点，而匮乏和缺点无法产生任何能够令人崇敬的特征。无疑，在由惊讶产生的素朴中，感情总是占优势，并且总是缺少那种使我们显得自然的反思。然而，这种缺乏和优势无论如何不足以构成素朴；它们仅仅使天性毫无阻塞或滞碍地顺从她的道德的宪法——即和谐的法则。

由惊讶产生的素朴只有在人类中才能遇到，并且只有在他不再作为纯粹的天真的自然的时候才能遇到。这类素朴包含了一种意志，它与自然所包含的与自身相一致的意志不相和谐。表现出这种类型的素朴的人，当他恢复到他的自我的时候会首先惊讶于他目前的状况；而具有素朴的感情的人则只为一种情况惊讶，即惊讶人们感到惊讶的情形。因为，不是作为一个人的道德主体，仅仅是

他的由感情使其获得自由的自然的性格才承认真理；因而其结果必然是，我们不把这种真诚看作人的优点，并且我们有权力嘲笑它，我们的嘲笑不会被对于他的性格的任何个人的崇敬所遏止。然而，它仍然是自然的真诚——甚至在由惊讶产生的素朴中亦是如此——它突然揭穿掩饰的面纱，因而，当我们偶然发现某人表现出这种真诚的时候就会感到与调皮的快意混合在一起的更高一级的满足。这是因为与矫饰相对立的自然和与欺骗相对立的真实在任何情况下都必然会引起我们的敬意。因而，甚至在面对由惊讶产生的素朴的时候，我们也会体验到一种真正的道德上的快乐，尽管它并非与某个道德对象相联系。

我承认，在源于惊讶的素朴中，我们总能体验到一种对自然的崇敬之情，因为，我们必然会尊重事实；而在感情的素朴中，我们却敬重当事人本身，我们不仅同样会感到道德的满足，而且会感到另一种满足——对象是有道德的。在这两种情况下，自然都是公正的，因为她讲实话；不过，在第二种情况下，自然不仅是公正的，这里还有一种给这个人带来荣耀的行为。在第一种情况下，自然的真诚总是使人脸红，因为这并非是自愿的；在第二种情况下，自然的真诚必然是足以使这个人增光的优点，即使在他所坦白的内容具有使他羞愧的性质的时候亦是如此。

在一个人对事物所表示的评价中，如果他忽视了对象的一切人为的矫揉造作的方面，完全保持了他的素朴的天性，我们就认为这个人具有感情的素朴的特征。我们要求他对一切事物能够作出不违背健全的自然的评价；我们只要求它在思维和感受方式上完全摆脱含有违背自然的东西。

如果一位父亲告诉儿子某人就要饿死了，如果这个孩子去把父亲的钱包拿给这个不幸的人，那么，这就是一种素朴的行为。实际上，这是一种健康的天性在孩子身上起着作用；在一个健康的天

性就是法律的世界中，他这样做是完全正确的。他仅仅看到了邻居的苦难与拯救这位邻居的最便捷的方式。财产所有权的延伸——由于这种延伸，一部分人可能会死亡——并非基于纯粹的自然。因而，孩子的这种行为使现实社会感到羞愧，我们的心灵在感受到这种行为的快乐时是承认这种羞愧的。

如果一个对世间的习俗缺乏经验的好心人向另一个人吐露了秘密，而这个人却欺骗了他，并且这个人在掩饰自己的背叛行为上十分巧妙；如果他正是由于他的真诚而向这个人提供了伤害他的方法，我们就会感到，他的行为是素朴的。我们嘲笑他，然而，正是由于他的素朴，我们才不可避免地要敬重他。这是因为他对别人的信任是出于他自己的心性的正直；仅就这件事来说，这里面无论如何包含着一种素朴。

思维方式的素朴从来就不会表现在一个堕落的人身上；这种品质仅仅属于孩子们和童心未泯的成人。在这个大千世界种种虚伪造作的人事关系中，这些人常常以素朴的方式行动和思维。由于他们自己保有真正善良的仁慈的天性，他们忘记了他们与堕落的世界之间的联系；甚至在国王的宫廷内，他们的行为也具有一种我们只能在田园诗的世界中才会见到的坦率与天真。

准确地区分幼稚的坦率与天真的坦率并不总是一件轻而易举的事情，因为，有些行为介于这二者之间。如果某种行为表现出愚蠢的素朴，我们就一定会嘲笑它吗？抑或某种行为表现出高贵的素朴，我们就一定会由于这个原因而更加崇敬行为的发出者吗？在某些情况下，很难搞清楚是哪一种因素在起作用。在这方面有一个十分著名的例子，即J. M. 施罗克先生以其稳健和求实精神——他以这种写作态度著称于世——叙述的关于教皇阿德里安四世治下的一段历史。荷兰血统的阿德里安在教会统治最危急的时刻发挥了他作为教皇的作用——此时，一个被激怒的党派无所顾忌地

将罗马天主教会的所有阴暗面都揭露出来，而反对派则以极大的热情掩饰这些阴暗面。我不想考虑这样一个问题，即如果一个具有真正素朴的性格的人被置于教皇的宝座上，他在这种情况下该如何行事。然而，我们要问，这种素朴的感情与教皇的身分怎么能协调一致呢？这个问题确实没有给阿德里安的前任和后继者带来多大麻烦。他们一致选择了永远为罗马教廷所采纳的方法，在一切问题上不做任何妥协。然而，阿德里安保持了本民族的正直的性格和他素有的天性。由于他是从文人的低下的社会地位晋升到这个显赫的位置上去的，因而，他在这个崇高的位置上不能做出与他性格的当初的素朴不相一致的事情。他为罗马教廷的种种积弊所激怒，他太真诚了，以至于他不能在公众面前掩饰他在私下里承认的东西。正是由于他具有这样的思想方法，他才会在对派往德国的使节的训诫中公开声明——这在历届教皇中是从来未有过的，并且是与教廷的原则直接对立的："我们很清楚，多少年来，在这个神圣的职位上曾发生了多少令人憎恶的事情；因而，邪恶的东西一向是从头目向一般成员传播，从教皇向主教传播，这毫不足怪。我们都背离了正道；很久以来，我们谁也没有——一个人也没有——做过什么好事。"另外，他又命令他的使节以他的名义声明："他阿德里安不能为以前的其他教皇的所做所为受责；在他还处于比较低的教职上时，他本人也一直在谴责这些放纵行为。"我们不难想象，罗马的教士们会怎样对待一个教皇身上所表现出来的这样一种素朴。他们指控他的最轻的罪名是背叛教会，把教会出卖给异教徒。然而，在今天，这种行为——作为一个教皇是太不谨慎了——理应受到我们的崇敬与称赞，如果我们能够相信这是真正的素朴；这就是阿德里安在他天性的真诚的驱策下，不计后果地作出这样的声明，抑或他完全明了他的直行的一切后果，他仍然会坚持这样做的。不幸的是我们有理由相信，他并不认为他的行为是完全失

策的，他的坦率的程度如此过头，以至于他竟自我阿谀，认为他通过对敌对者的宽宥而为其教会的利益提供了很好的服务。他甚至没有想到，作为一个正直的人处在他的位置上本该如此行事，他在思考时仍然把自己作为教皇，认为能够为自己辩护；由于他忘记了最虚伪的东西只有通过不断地否认事实才能得到支持，他犯了一个不可原谅的错误，即求助于保险的方法，这种做法在正常的情况下也许是不错的，但这里却是在完全相反的情况下采用的。上述情况必然在很大程度上修正我们的评价，尽管我们无法抵制我们对这种心灵的诚实——这个行为就是由心灵的诚实产生的——的敬意，然而，一旦我们考虑到在这种时刻自然极容易作艺术的主人，感情极容易战胜理智，我们的敬意就会大大削弱。

真正的天才必然是素朴的，否则即非天才。只有素朴才赋予它这种特征，它在道德上的品位不能不与它在理智和美学上的品位相一致。它不理会那些原则、那些脆弱的拐杖和那些支持不老实的家伙的学究先生；它只受它的守护神自然与直觉的指引；它以坚定、沉着的步伐越过一切不良趣味的陷阱——缺乏天才之人在发现这些陷阱时如果不谨慎地避开，就必然会陷于其中而不能自拔。因而，只有天才人物才能够既超越已知的世界又不脱离现实生活，或者说拓展自然的领域而不越过应有的限界。有时的确也有伟大的天才人物偶尔超出了自然的领域；然而，这只是因为在自然——他们的守护神——抛弃他们的时候，他们陷入了疯狂，因为范例的威势驱使着他们，或者是因为他们所处时代的堕落的审美趣味引导着他们误入歧途。

最复杂的问题在天才的手中必然会通过素朴的方式得到解决，既容易又不做作；克里斯托弗·哥伦布的鸡蛋就是一切天才的发现的象征。天才仅仅通过素朴战胜一切艺术的繁复来为其特征辩护。它不是根据已知的原则，而是根据感觉与灵感行事；天才的

迸发是来自神的灵感(健康的自然所产生的一切都是神授的)；它的感觉是一切时代、是人类世世代代的法则。

这种由天才在其作品中像烙印般留下的天真的特征在其私人生活和举止风度上也会表现出来。天才是谦逊的，因为自然总是如此；然而，它并不体面，因为只有腐化败坏才是体面的。它是理智的，因为自然不会缺乏理智；然而，它并不圆滑，因为只有艺术才是圆滑的。它忠实于它的特征和倾向，然而，这与其说是由于它具有原则，不如说是由于自然——尽管带有它的全部的摇摆不定，它总是恢复到它的平衡，并且带回同样的需求。它是谦逊的，甚至是羞怯的，因为天才总是独自保守秘密；然而，它并无忧虑，因为它并不知道它所走的道路上的种种危险。我们很少知晓那些最伟大的天才人物的个人生活；然而，仅就我们知晓的这一点点——例如，传说中保留下来的有关索福克勒斯、阿基米德、希波克拉底以及现代的阿里奥斯托、但丁、塔索、拉斐尔、阿尔布雷希特·丢勒、塞万提斯、莎士比亚、菲尔丁、斯特恩等人的故事——即足以证明这种论断。

不仅如此，而且，甚至那些最伟大的哲学家和伟大的统帅——如果他们的伟大是由于他们的天才——也同样具有素朴的品质，尽管这种主张似乎更难得到支持。在古代人中我们只须提及尤利乌斯·凯撒和伊巴密浓达；在现代人中有法国的亨利四世、瑞典的古斯塔夫斯二世和沙皇彼得大帝。马尔伯勒公爵、蒂雷纳和旺多姆等人的身上都表现出这样的品质。至于另一种性别(女性)，自然把品质的素朴作为它应该达到的最高的完美境界推荐给它。因而，女性热衷于取悦他人，她们用心最多的是显示出外表的素朴；女性最大的魅力即蕴藏在这种品质之中，如果这是唯一的证明的话，这也是一个充分的证明。但是，由于盛行于妇女教育中的各种原则不断地与这种品质进行斗争，因而，对于她们来说，在道德的

进益上使自然的这份高贵的礼物与良好的教育的优势协调起来，正如男人们在理智的进益上保持自身不变一样困难；懂得如何将有关世界的学识同举止风度上的这种素朴结合起来的女人，应该与将思想的自由和独创性同学术原则的严谨结合起来的学者一样受到尊重。

我们在思想方法上的素朴必然会带来我们在表达方式上的素朴，措辞以及情节发展上的素朴；优美主要存在于这种素朴之中。天才以这种素朴的优美表达其最光辉的最深刻的思想；这些思想如同从孩子口中道出的神谕；而充满学究气的心灵则总是为躲避谬误而惴惴不安，对它的所有言辞与观念反复揣摩，冷酷而严厉地让它们经受语法和逻辑的严峻考验，以免含混不清；它尽量使用很少的词语，以求不至于太罗嗦；削弱和钝化作品的思想，以便不至于伤害没有警惕性的读者——天才以其独特、妙手巧得的笔触使它的表达具有恰当、严格然而又完全自由的形式。至于语法和逻辑，其符号与符号所表示的事物总是互为异己、视同陌路；与此相反，天才的表达总是与观念一同奔涌出来，语言与思想是同一的；因而其结果是，即使这种表达赋予精神以某种形体，精神也仿佛是被赤身裸体地揭示出来。这种表达方式——当符号完全消失在它所表示的事物中的时候，可以这么说，当语言使它所说明的思想完全被揭示出来的时候，其他的表达方式在阐述思想时则不能不同时又将它掩盖起来——就是所谓的风格上的独创性与灵感。

这种自由，这种天才赖以在理智的作品中表达自我的自然的方式，同时也是在生活的交往中心灵的天真的表达。众所周知，世人失去了感情的素朴，也在同样的程度上背离了语言的素朴，背离了语言的严格的真实性。容易受到伤害的负疚感和容易受到诱惑的想象力使令人惴惴不安的体面成了必要的东西。在不说假话的时候，人们经常是心口不一；在谈及某些事情——这些事情只会伤

害病态的自爱，只会对堕落的想象力有危险——的时候，我们不得不采取迂回的说法。对于礼貌的这些戒律（习俗的规范）的无知与自然的真诚——这种真诚蔑视种种怪癖和一切虚伪的外表（我指的是真诚而不是鲁莽，鲁莽因受形式的束缚而略去了形式）——相结合，就会在生活的交往中产生一种表达的素朴，这种表达的素朴即在于以事物固有的名称来指称它们，而不是采用迂回的说法。我们之所以采用迂回的说法，是因为我们不敢按照事物的本来面目来指出它们，或者说只敢采用掩盖的方式来表达。孩子们日常的表达即属于这一类。孩子们的表达使我们发笑，因为它们与为大家所接受的方式相反；但是，人们总是在内心深处承认，孩子是对的。

的确，用"感情的素朴"来说明儿童的特征并不比用它来说明成人更准确——也就是说明这样一种对象，他并非绝对隶属于自然的生物，不过，这里仍然无素朴可言，除非存在下面的条件，即在他身上起作用的是纯粹的自然。但是，凭借想象力的努力——想象力喜欢使事物诗化——我们通常将具有理性的生物的这些特征转移到没有理性的事物上去。因而，当我们与人类观念中某种专横、怪诞的东西相对立时，我们见到一种动物、一处风景、一幢建筑以及大自然，我们就经常赋予它们一种素朴的特征。然而，这往往意味着我们在思想中把某种意志归属于那些本来不具有意志的事物，并且，我们因看到这种意志严格地遵守必然的法则而受到感动。由于我们对于我们没有恰当地运用自己的道德自由，而且在我们的行为中再也找不到道德的和谐而感到不满，因而，我们很容易产生这样一种心理倾向，即我们乐于向一个不具有理性的对象倾诉衷肠，好像它就是一个人。我们很容易这样看待它，好像它的确需要同其他的行为方式的诱惑进行斗争，于是，我们将它的永恒的一致性视为一种优点，并且嫉妒它的经久不变的特性。在这种

时刻，我们很容易将理性这种人类的天赋特权视为一种有害的礼物，视为一种不幸；我们如此强烈地感受到我们的行为中一切不完美的东西，以至于我们忘记了这一切就我们的命运和我们的能力来说恰恰是合理的。

于是，我们在缺乏理性的自然界只看到了一位姊妹，她一直留在娘家，比我们自己更幸运；而我们则由于陶醉在我们的自由之中，已经逃出了娘家，投身到一个陌生的世界里来。我们痛苦地思念这个安全的地方，每当我们开始感受到文明的不幸的一面时，我们就会热切地渴望返回到这个地方；在我们被放逐的这种完全虚伪做作的生活中，我们万分激动地听到母亲的呼唤。当我们还是自然的孩子的时候，我们是幸福的，我们是完美的；我们既然已经获得了自由，我们就失去了幸福与完美这两样好处。于是，我们对自然产生了双倍的然而又是十分不合理的渴望之情，对幸福的渴望和对自然界普遍存在的完美的渴望。人作为富于感情的生物敏感地伤悼前一种益处的丧失；只有有道德的人才为另一种益处的丧失而苦恼。

因而，让具有敏感的心灵和可爱的天性的人们心自问吧。是你的倦怠渴望它的宁静，抑或是你的受了伤害的道德感渴望它的和谐？当你对装腔作势感到厌倦，被你在社会生活中发现的种种弊端所激怒，感到自己向往如如不动的大自然的时候，请你在独处中扪心自问，是什么东西使你逃离这个世界。是你在世上遭受的贫困、重负与艰辛吗？还是世界上普遍存在的道德混乱、乖张与无秩序？你的心灵应该带着欢欣投入到这些困厄中去，应该去发现在这种种困厄中仍然有自由作为补偿，而这些困厄正是自由的结果。我承认，你可以把自然的静谧与幸福作为你遥远的未来的目标，但是，只有那种幸福才是你高贵的报酬。因而，让我们不要再抱怨生活的重负、条件的不平等、社会关系的障碍、财富的无常、

忘恩负义、压迫以及迫害等等。你必须顺从地忍受文明带来的所有这些灾难与不幸；这是(文明)这个不寻常的益处，这个唯一的益处的自然而然的条件，你应该从这一方面来看待它。在所有这些不幸之中，你只应伤悼那些道德上的邪恶东西，并且，你一定不要只是怯懦地用眼泪来悲叹。相反，你应该小心翼翼地在这些污浊之中洁身自好，处奴婢之位而不羁，在这些反复无常的变化中保持恒常，在这种混乱扰攘之中做一个奉公守法的人。不要惧怕身外的纷扰，而要敬畏你内心的纷扰；要渴望和谐，但不要在同一中寻求和谐；要追求宁静，但要通过平衡而不是使自己的各种功能的活动暂时停止。你所嫉妒的缺乏理性的存在中的这种自然不应受到敬重，它不值得希冀。你已经跨越了它；它理应永远落在你的身后。那座擎起你的阶梯已经在你的脚下准备好了道路，你要做的唯一的事情就是重新自由地——带着自由的意识与自由的意志——抓住道德的法则，否则，就会毫无保障地跌入无底深渊。

然而，当你为失去了自然的幸福而自慰的时候，请把它的完美作为你心灵的典范。如果你能够逃出艺术的樊篱，重新发现自然，如果自然在它的伟大、它的静谧、它的素朴的美、它的孩子般的天真与素朴中向你显现它自己，噢！此时，请驻足于它的映像前，亲切地陶冶这种感情。它是值得你、值得人类最高贵的情感来品味的。再也不要想到与自然俱化；相反，要拥抱它，把它融入到你的生命中去，努力将它所具有的超出你的无限的优势与你所独具的无限的天赋特权结合起来，使这种庄严的结合产生出神圣的东西。让自然像咏唱一首可爱的牧歌一样在你的身边低吟，这里面没有虚伪矫饰，而在它的吟唱中你总能重新找到自我；你可以在其中汲取新的勇气，增强新的自信，重新走上你的生活的轨道，在你的心中再次点燃理想的火焰——它在生活的风暴中多么容易熄灭掉。

如果我们想到那环抱着古代希腊人的美丽的自然，如果我们

还记得这个民族在它的幸福的昊天下能够怎样亲密地与那充盈的大自然生活在一起，他们的想象和感受方式、他们的行为举止是怎样地远比我们更为接近自然的素朴，而他们的诗人的作品又是多么忠实地把这一点反映出来，我们一定会说，他们中间绝少我们现代人一向对自然风景和自然的各种特征所表露的那种感伤情绪的痕迹，这真是个奇怪的现象。我承认，希腊人在他们对自然的描写上是极为精确和忠实的。他们专心致志地再现出自然的各种细节，但是，我们看到，他们对于这些细节并不比描绘一件衣服、一面盾牌、一副盔甲、一件家具或任何一件手工艺产品更感兴趣或更富于感情。在他们对于对象的喜爱中，似乎并没有将自身存在的事物与依靠艺术、依靠人的意志存在的事物区别开来。自然似乎更多地引起他们的理智的兴趣和好奇心，而较少地引起他们的道德情感方面的兴趣。他们并不带着那种构成现代人特征的深厚的感情和温柔的忧郁依恋它。不仅如此，而且，通过把自然在其特有的现象上人格化，通过把它神圣化，通过把它的运行作为自由的存在物的行为再现出来，他们从自然中领悟到那种静谧的必然的特征——恰恰是这种特征才使得自然对我们有如此的魅力。他们的急躁的想象力只是越过自然，直奔人类生活这台大戏。它只对生活着的和自由的对象的场面感兴趣，它需要个性、行为以及有关命运与习俗的偶然事件；而我们——至少在某种道德倾向上——则诅咒我们的天赋特权，诅咒这种自由的意志，它使我们面临如此纷繁的与我们自己的争斗，如此众多的忧惧与谬误，我们希望用它来换取那些缺乏理性的存在物所处的状态，换取那不再有任何选择、然而在它的同一中又是如此安宁的命中注定的存在状态——我们希望如此；相反，希腊人则仅仅把他们的想象力用于探寻这个无生命的世界中的人性，用于对盲目的必然性所支配的意志施加某种影响。

为什么会出现古代人的精神与现代人的精神的这种差异？怎么出现了这样一种局面，即尽管在有关自然的方面我们远不及古人，然而，恰恰是在这一点上我们又胜过了古人，我们对自然表现出更完全的尊崇；我们更加亲密地依恋着它；我们甚至有能力以最强烈的感伤情绪拥抱这个没有生命的世界。这是因为在我们的时代，自然不再存在于人类自身，而且，除非走出人类的范围，我们在无生命的世界中不再能见到处于原始的存在状态的自然。这并非由于我们现在与自然更加和谐一致——恰恰相反，这是因为在我们的社会关系、我们的存在方式、我们的风俗习惯等方面，我们与自然处于对立的状态。这就是致使我们当真实与素朴的本能觉醒的时候——这种本能正像它所由产生的道德方面的禀赋一样，不易败坏不易磨灭地活在每个人的心中——向物质世界的自然寻求满足的原因，而这种满足是不可能在道德的领域内获得的。这就是为什么我们依恋自然的感情与我们伤悼我们的一去不复返的童年时代和我们人生之初的天真的感情如此密切地联系在一起的原因。大自然在人类——文明所造就的人类——身上仅有的一点遗迹就是我们的童年，保留了未被玷污未被残害的自然天性的童年。因而，毫不奇怪，每当我们在我们身外遇到自然的印记的时候，我们总是回忆起我们的童年。

古代的希腊人则完全不同。文明在他们身上既没有退化，也没有发展到一定要与自然分裂的过分程度。他们的社会生活的整座大厦是建立在感情而不是建立在某种人为的观念、某种艺术品的基础上的。他们的神学是一种素朴的精神的灵感，是欢快的想象力的果实，不是知性的精巧的结合体——像现代各民族的教会的信条那样。因而，由于他们并非看不到人性中的自然，当他们在身外见到它的时候也没有理由对他们的发现感到惊讶，他们也不会十分迫切地感到对于在其中可能追寻到自然的踪迹的那些对象

的需求。由于他们是与他们自己相一致的，并且由于他们认识到自己是人类而感到幸福，因而，他们必然会像保持最珍贵的东西那样保持人性，他们必然会使其他一切东西接近它；至于我们，我们与我们自己不一致——即我们对于我们在人性中的体验感到不满——再也没有比从人性中逃脱出来、把这个式样如此不合体的形式从我们的眼前挪开更使我们感到迫切的事情了。因而，我们这里论及的这种感情不是古人所熟悉的；这十分近似于我们代替古人去感受。古人自然地去感受，而我们则感受到什么才是自然的。当荷马在描绘他那非凡的放牛人向尤里西斯表示殷勤好客的时候，那充满了他的内心的灵感与那激发少年维特的心灵——当他从只感到沉闷无聊的聚会中逃出来阅读《奥德赛》的时候——的灵感一定是大不相同的。我们感受到的对自然的感情与病人对健康的感情相类似。

一旦自然从人类生活中消失掉——那就是说，与它不再作为一个主体(积极的与消极的)被感受成正比——我们看到，它就以观念的形态作为客体开始在诗的世界中出现并成长起来。对自然怀着最殷切的需求并同时对这一问题进行过最深刻的反思的民族，必然同时是最大程度地受到这种素朴的现象的触动并给它命名的民族。如果我没有搞错的话，这个民族就是法兰西。不过，至于我们感受到素朴的事物并对这类事物产生兴趣，那自然一定要追溯到很久以前，追溯到道德感与美感开始腐化堕落的年代。例如，如果把欧里庇德斯与他的前辈相比较，特别是与埃斯库罗斯相比较，那么，这种感受方式上的变化在欧里庇德斯身上就表现得特别显著；不过，欧里庇德斯却是他那个时代最受宠爱的诗人。优雅、堕落的年代的诗人贺拉斯在蒂伯尔荫蔽的丛林下赞美乡村的宁静与幸福，他可以被称作这种感伤诗的真正的奠基人，并且在感伤诗方面他仍然是未曾被超越的典范。在普洛佩提乌斯、维吉尔和其他

一些诗人身上，我们也看到了这种感受方式的痕迹；而在奥维德身上，我们则发现这种痕迹较少——由于感情更为丰富，他本来会需要这种感受方式；他在托米斯流放期间为之感到遗憾的东西正是贺拉斯在蒂伯尔的别墅中甘愿放弃的幸福快乐。

就诗歌的基本概念而言，诗人在任何地方都是自然的卫士。当他不再能充分地履行这一职责、当他自身已经受到独断而做作的形式的有害的影响、或者不得不同这种影响进行斗争的时候，他便作为自然的见证人和复仇者。因而，诗人可能是自然本身的再现；否则，如果人们已经失掉了自然，他的职责就是寻找自然。由此产生了两类诗歌，这两个类别可以包括和穷尽诗歌的全部领域。一切诗人——我是指那些真正的诗人——根据他们创作旺盛期所处的年代，根据对他们的教养产生过总体性影响的偶然的事件和伴随他们终身的不同的心理气质，他们或属于感伤的诗人，或属于素朴的诗人。

属于一个年轻的世界的诗人既素朴而又充满灵感，他也像处于虚伪的文明时代而极为接近原始的歌者的诗人那样，既严肃又谨慎，正如童贞的狄安娜隐身于她的丛林中。他决不轻信他人，他躲避那追求他的感情，躲避渴望拥抱他的欲望。他在处理他的题材时所具有的那种不带感情色彩的真实近似于冷漠无情，这是毫不稀奇的。这整个事物使他感到入迷，但并不足以使他醉心，正如同无价值的金属，只能搅动其表层；如是纯金，则你必须进入到最底层。像上帝隐藏在宇宙的背后一样，素朴的诗人也隐藏在他的作品的背后；他自身就是他的作品，他的作品就是他自身。一个人一定是不配读一本书，或者读不懂，读烦了，才急于想知道谁是作者。

例如，古代的荷马与现代的莎士比亚在我们看来就是如此：两个人的性格具有很大的差异，并且两个人中间隔着一道时间的

鸿沟，但是，他们在这一特点上则是完全相同的。当我还很年轻的时候，我开始阅读莎士比亚的作品，对于他的冷漠与麻木感到十分不悦——这种冷漠与麻木甚至允许他在最悲怆的时刻调笑，允许他在《哈姆雷特》、《李尔王》、《麦克白》等剧中将一个疯人的插科打诨糅合进来，打乱这些最令人悲痛的场面的效果。我被他的冷漠无情所激怒，这种冷漠无情有时允许他延宕下来——此时，我的敏感督促我前进，使我不能自已；有时允许他满不在乎地把笔锋转到了别处——此时，我的心快乐得要停止跳动了。通过现代诗人的实践，尽管我已经习惯于立刻到作品中去寻找诗人，去领会他的心灵，在他的主题中同他一起思考——一句话，即从主体中看到客体——然而，我仍然不能忍受莎士比亚这个在其作品中决不会被抓住的诗人，不能忍受他决不给我提供关于他自己的叙述。在几年时间里，莎士比亚一直是我研究和由衷崇敬的对象，此后我才学会了喜爱他的个性。那时，我还不能领悟直接的自然。我的眼睛所能提供的一切只不过是由知性反映的并根据原则做了整理的自然的印象；由于这个原因，法国的感伤诗和德国1750—1780年的感伤诗最适合我的兴趣。另外，我并不为这种幼稚的判断感到惭愧；那些成年的批评家在那个时代也是这样宣称的，他们带着如此的坦诚将他们的断言公诸于世。

我是在晚一些时候接触到荷马的，我在读荷马的作品时也出现了同样的情况。我现在还记得《伊里亚特》第六卷中那著名的片断，格劳科斯与狄俄墨得在战争中相遇，互相认作宾主，并交换了礼品。我们可以将这个表现虔诚的动人的描写——由于这种虔诚，即使在战争中，人们也遵循着殷勤好客的习俗——与阿里奥斯托的作品中表现骑士宽宏大量的描写相比较。骑士费拉古斯与里纳尔多是一对情敌——前者是撒拉逊人（伊斯兰教徒），后者是基督教徒——经过一场你死我活的战斗，两个人都遍体鳞伤；后来他

们握手言和，跨上同一匹马去寻找流亡的安吉丽嘉。这两个例子——不管它们在其他方面有怎样的不同——就其在我们的心中产生的效果来说是十分相似的；二者都表现了道德感战胜激情的崇高的胜利，以人物身上表现出来的素朴打动我们。但是，这两位诗人所采用的写作方式是多么不同，他们竟然描绘出如此相似的场面！阿里奥斯托属于进步的时代，属于一个习俗上的素朴不复存在的世界，因而，他在说到这种习俗特征的时候有所感触，无法隐藏内心的惊讶与赞叹。他忖度着这种习俗与他自己时代的习俗之间的差距，这种惊讶的感觉对他来说太强烈了。他突然放弃了对客观对象的描写，自己登场了。这绝妙的一节诗（《疯狂的奥兰多》第一歌，第二十二节）十分著名，历代以来特别为人所称道：

噢，多么高尚，噢，多么宽宏大量，古代骑士的风范！他们是仇敌，他们的信仰把他们分隔开，他们忍受着经过殊死搏斗留下的遍体伤痕；看他们毫不猜忌，一起跨上马，走上黑暗中蜿蜒的小路。在四只马刺的催促下，那匹马加快了脚步，直至载着他们来到出现歧路的地方。

现在让我们来看看老荷马。狄俄墨得刚从他的对手格劳科斯的叙述中获悉，从他们的父辈开始，后者就是他家的东道主和朋友，他立刻把长矛插在地上，与格劳科斯亲切地交谈起来，两人约定从此以后在战场上避免交锋。不过，还是让我们倾听荷马自己的咏唱吧：

“无论如何，从今以后，我一定要作你在中阿耳戈斯的东道主，你也要作我在吕克亚的东道主，如果我有可能到那里的话；即使在大战中，也让我们互相避开对方的长矛；有那么多特洛亚人及其联军可供我攻杀，如果我能赶上他们并且上天把他们送到我的手中；对你来说也是一样，有那么多的阿开亚人，如果你有本事，尽可以夺走他们的生命；那么，让我们两个

交换盔甲，这样，所有在场的人都会知道，我们中间存在着古老的纽带。”

说了这些话以后，他们就跳下战车，相互抓住对方的手，为友谊而对天盟誓。

对一个现代诗人（至少在道德感上是现代的诗人）来说，他甚至很难等到这么久才表达他面对这样一种行为的喜悦之情。我们则会更轻易地原谅他这么做，因为，当我们读这部作品时，我们也感到我们的心在这里停了下来，轻易地抛开对象，想起自己对这种行为的各种看法。然而，荷马的史诗中没有一丝类似的痕迹。好像他正在述说每天都能见到的事情——不仅如此，而且，好像他的心并不因此而跳动——他继续带着他那没有感情色彩的真实性咏唱道：

但是，萨图恩的儿子使格劳克斯心智昏愦，竟然以他的黄金盔甲去换那青铜盔甲，这等于是拿一百头牛换九头牛。

这一类诗人——真正的素朴的诗人——在这个虚伪做作的年代几乎不再能安享自己应有的位置。因而，他们要么不再能各安其位，要么只能像那些担惊受怕的人一样，跑步穿过他们的时代，并且要有吉星的庇护，使他们免遭他们的时代的影响——这种影响会残害他们的天才。社会永远不会产生这样的诗人；然而，我承认，在社会范围以外，他们有时也仍然像是使人感到惊异的陌生人，或者说像是自然的教育不良的孩子——他们待人没有礼貌。这些怪人——对于研究他们的艺术家和懂得如何去品评他们的鉴赏家来说，他们是如此令人鼓舞——气数已尽，在他们出生的年代很难兴旺发达。帝国的玉玺印在他们的额上；我们祈求缪斯女神哺育我们，将我们抱在她们的怀中。批评家们——作为艺术的职业警察——嫌恶这类诗人，视他们为清规戒律的破坏者。荷马本人或许反而要对十个世纪的证明表示感激，以酬谢这些批评家竟

如此善意地对他做出了让步。而且，他们发现，在他这一典范的对比下，要维护他们的戒律是个很困难的事情，或者说他的权威与他们的戒律相抵触。

感伤的诗

我前面已经说过，要么诗人就是自然，要么诗人寻求自然。在前一种情况下，他是一位素朴的诗人；在后一种情况下，他是一位感伤的诗人。

诗歌的精神是不朽的，它不会在人类中消失；它只能与人类自身一起消亡，或者说，与其作为人、以人类这一形态存在的禀赋一起消亡。事实上，尽管人凭借他的想象力和知性的自由离开了素朴、真实和自然的必然性，但是，不仅有一条返回自然的道路一直摆在他的面前，而且，他自身还有一种强有力的不可毁坏的本能，这种道德本能不断地将他带回到自然；恰恰是诗歌的才能依靠最亲密的关系的纽带与这种本能联系在一起。因而，人在离开自然的素朴以后不会丧失其诗歌的才能，只是他身上的这种才能向另一个方向发挥作用了。

甚至在今天，自然仍然是唯一点燃和温暖诗歌的灵魂的火焰。它只从自然汲取它的全部力量；在矫饰的追求文明的人身上，它也只是向自然倾诉。任何展示灵魂活动的其他形式都是远离诗歌的精神的。因而，我们可以说，把诗歌的这种表达方式运用于任何所谓机智的产品都是不正确的，尽管对于法国文学的高度赞扬导致人们很长时间以来把它们归入诗歌这一门类。我再说一遍，甚至在目前文化发展的阶段上，仍然是自然在强有力地激励着诗歌的精神，只是当今诗歌的精神和自然的关系与从前不同了。

只要人保持其纯粹的自然（我是指纯粹的而不是粗鄙的自然）

的状态，他的全部生命立刻就会像一个素朴的感性的统一体、像一个和谐的整体去行动。感觉与理智，接受的官能与本能地产生活动的官能还没有分裂为各自不同的功能；因而，它们还没有理由相互矛盾。那时，人的感情不是偶然性的无形的作用；他的思想也不是毫无价值的想象力的空洞的运用。他的感情来自必然的法则，他的思想来自实在。然而，当人类进入到文明的阶段，艺术塑造了他，他身上曾经具有的这种感性的和谐就消失了，从此以后，他只能表现为一个道德的统一体，就是说，他渴望统一。作为事实存在于前一种状态中的和谐——感情与思想的和谐——现在只是以理想的状态存在着。这种和谐不再存在于人的自身，而是存在于他之外；这是他必须从自身认识开始的一种思想观念；它不再是一个事实，不再是他的生活中的实在。那么，现在让我们来考虑诗歌这个概念——它只不过是尽可能完整地表达人性，让我们把这个概念运用于上面这两种状况。一方面，我们将被引导着作出这样的推论，在自然的素朴的状态中，人的所有官能是同时起作用的，他的生命仍然在和谐的统一体中表现自我——其结果必然是，他的全部天性都在现实本身表现出来，诗人的职责必然是尽可能完整地模仿这个现实。而在文明的状态中则恰恰相反，人性整体的这种和谐的竞争不复存在，仅仅成了一种观念，诗人的职责必然是把现实提高到理想——或者是相当于类似的东西，并且表现这个理想。实际上，一般说来，这是诗歌才能可能显示自身的仅有的两种方式。它们之间的巨大差异是显而易见的，但是，尽管它们之间可能存在着巨大的对立性，仍然有一种囊括这二者的更高的观念；如果这种观念与人类的观念相吻合，我们不必惊讶。

此处我们不必进一步讨论这种思想，它需要专门的论述来阐发。但是，只要我们将现代诗人与古代诗人进行比较——不是根据他们所采用的偶然的形式，而是根据他们的精神来比较——那

么，我们就会很容易相信，这种思想是正确的。在古代诗人的作品中，感动我们的是自然；它是感觉的真实，是眼前的活生生的实在；现代诗人则通过观念的中介来打动我们。

而且，现代诗人所走的道路必然普遍为人们以及整个人类所遵循。自然使人与他自己和谐一致；艺术使他分裂，使他不统一；理想则把他重新带回到和谐统一。既然理想是无限的，那么，人就决不会成功地达到它，因而，文明的人在他的类中就不可能尽善尽美，而自然的人则可以在他自身达到完美。从而，如果我们只考虑他们二者与他们各自的类和与他们最大发展限度的关系，那么，就其臻于完美来说，一个远逊于另一个。另一方面，如果我们将他们的类进行比较，那么可以肯定，人通过文明趋向的目标则远比他通过自然达到的目标为高。因而，他们一个由于将有限的伟大作为目标而得到他的酬劳，他完全达到了这个目标；而另一个的优势在于逐渐接近无限伟大的目标。既然在这种演进的瞬间只是进步的程度问题，那么其结果必然是，走上文明之路的人的相对的优势一般说来是不可限量的，尽管这种人——如果将这些人分开来看的话——与那种自然完美地在其身上发挥作用的人相比必然处于劣势。但是，我们还知道，人类除去通过进步不可能达到它的终极目标；自然的人如果不依靠文化，并且通过文明之路超越他自己，就不会进步。因而，如果考虑到这个最终目标，我们就不必再问这二者究竟谁必然占有优势。

我们在这里进行的关于人性的不同形式的一切论述，同样可以运用于与这两种形式相一致的这两类诗人。

因而，我们完全不必将古代诗人与现代诗人，素朴的诗人与感伤的诗人加以比较，或者仅仅通过将他们归属于一个包括二者的更高的观念（因为，实际上存在着这样一个唯一的观念）来进行比较。因为，说实话，如果我们开始就仅仅从古代诗人出发，得出一

个具体的诗歌的概念，这是再容易不过的事情了；然而，同时，再也没有比通过这种比较来贬低现代诗人更庸俗浅薄的事情了。如果人们希望将诗歌这一称谓限制在历代以来产生了同样的具有素朴性质的印象的作品范围内，那么，这必然会使人们恰恰在现代诗人赖以构成他们最高尚的美、他们最伟大的创造性与崇高的东西方面与他们争夺诗人的头衔；因为，他们恰恰是在这些方面最为杰出，文明的孩子才是他们讲话的对象，他们对自然的素朴的孩子无话可说。

对于本来不具有跳出现实的窠臼从而进入理想境界的心理素质的人来说，最有意义的内容最充实的诗歌也只是徒有诗歌的外表，诗歌灵感的最辉煌的喷涌也只是夸大其辞。一个明智的人决不会想到要把任何一位现代诗人与荷马——在他那最为壮丽恢宏的情节上——并肩摆在一起；如果我们听到有谁将弥尔顿或克洛卜施托克尊称为“新时代的荷马”，那会产生一种不协调和滑稽的效果。然而，如果我们举出现代诗人构成他们独特的个性、构成他们特有的长处的方面，尝试将任何一位古代诗人在这一方面同他们进行比较，那么，古代诗人谁都经受不起这样的比较，荷马尤其经受不起这样的比较。我或许可以这样表述：古代诗人的力量在于将对象压缩在有限之内，现代诗人则在无限的艺术方面显得杰出。

除去某些不言而喻的限定，我们在这里所进行的论述可以扩展到一般的美术领域。如果说古代艺术家的力量在于确定和限制对象，那么，我们对于古代人在造型领域中仍然远远高于现代人这一点就一定不会再感到惊讶了，尤其不会对现代人的诗歌和造型艺术——各自同古代人的诗歌和造型艺术相比较——不能提供同样的艺术价值感到惊讶。这是因为，一个为眼睛塑造的对象只有当它分明地被包含在它自身之内的时候才相应地显得完美；而一

部诉之于想象力的作品则可以借助于理想和无限达到它所特有的完美。这就是为什么现代人在与观念相关的方面的优越性并不能对他们在造型艺术方面给予很大帮助的原因；在造型艺术领域，他们不可避免地要以最大的精确性在空间限定他们的想象力已经构想出来的形象，因而，他们必然要在古代艺术家的优越性不可比拟的方面与古代艺术家相较量。至于诗歌则是另外一种情况，即使古代人由于这种原因在素朴的形式方面——所有那些能够通过感觉方面的特征来表现的东西，所有那些具体可感受的东西——仍然占有优势，不过，另一方面，在关于原理的丰富性和一切无法用感性的符号来表现与说明的事物上，简言之，即在艺术作品中一切被称为意识和观念的东西方面，现代人则胜过古代人。

素朴的诗人从他满足于模仿素朴的自然与感情、满足于模仿现实的世界那一时刻起，他和他的主题就只能处于一种单纯的关系中。从这一方面来说，他在处理题材的方式上没有其他的选择。如果说素朴的诗歌给我们留下了不同的印象——当然，我不是说与主题的性质有关的印象，我只是说那些依赖于作诗的方法而产生的印象——那么，全部的差异也只是在程度方面；这里面只有一种感受方式，这种感受方式只是在程度的大小上有所变化；甚至这种外部形式的差异不会引起审美印象的性质的变化。不管形式是抒情诗还是叙事诗，是戏剧性的还是描写性的，我们能够获得的印象是强还是弱，如果我们去掉了与主题的性质有关的东西，我们被感动的方式总是相同的。我们体验到的感受是绝对相同的；它完全来自一个同样的因素，以至于我们无法进行任何分辨。语言和时代的不同在这里不会导致任何差异；因为，因果之间的严格的统一恰恰是素朴的诗的一个特征。

感伤的诗则完全不同。感伤的诗人对客体在他身上产生的印象进行沉思；他的诗歌的力量只建立在这种沉思的基础上。因而，

感伤的诗人总是与两种相对立的力量相关联，他具有两种想象和感受对象的方式；这就是现实的或者说有限的，理想的或者说无限的；他唤起的这种混合的感情总是证实着这种根源上的二重性。因而，既然感伤的诗不止承认一种原则，这就要看这两种倾向哪一种在诗人身上——在他的感受对象和表现对象的方式上——占主导地位；从而，在处理对象的方式上也出现了差异的可能性。于是，这里提出了一个新的问题：诗人是从属于现实还是从属于理想？是从属于现实，将现实作为令人厌恶和反感的客体，还是从属于理想，将理想作为向往的目标？因而，诗人在处理同一个题材时可以着重于讽刺的一方面，也可以着重于哀歌的一方面——我们是就这两个词的广泛的意义上说的，因而，我们可以这样说：每一个感伤的诗人都必然属于这两种感受方式中的一种，非此即彼。

讽刺的诗

当诗人将事物与自然的距离、现实与理想的对比——就他的心灵所感受的印象来说，这两个主题是合二为一的——作为主题的时候，他就是一个讽刺诗人。根据他喜欢驻足于意志的领域还是喜欢驻足于知性的领域，他可能在创作中加入诚挚与激情，或者加入戏谑与轻松的因素。前一种情况下产生的是报复性的、悲哀的讽刺；后一种情况下产生的是嬉戏的、幽默的和欢笑的讽刺。

严格地说，诗歌的目的与惩罚或娱乐的语气都是不相容的。前者对于游戏来说太严肃了，而游戏则应该是诗歌的主要特征；后者对于严肃来说则又太轻松了，而严肃则构成了一切诗歌式的游戏的基础。我们的意识必然会对道德上的矛盾产生兴趣，而这些矛盾又剥夺了意识的自由。不过，所有的个人兴趣以及有关个人的需要都应该从诗歌的感情中驱逐出去。但是，精神上的矛盾不

会触动感情；然而，诗人是与感情的最高趣味——自然和理想——打交道的。因而，在悲哀的讽刺中不破坏诗歌的形式，这对诗人来说是一项艰巨的任务，因为这种形式存在于情节变化的自由之中；而在嬉戏的讽刺中，诗人则很容易忽略诗歌的真正的精神——它应该是无限的。这个问题只能通过一种方式来解决：使悲哀的讽刺显示出庄严的特征，使嬉戏的讽刺通过寓主题于美的形式之中而获得诗歌的实质。

在讽刺作品中，现实是不完美的，它与被视为最高现实的理想相对立。就其他方面来看，如果诗人知道如何在我们的心灵中唤起理想的东西，那么，他并非一定要将理想明确地描绘出来；但是，他无论如何一定要唤起它，否则，他就绝对不能发挥出诗歌的作用。因此，现实在这里必然是个令人厌恶的对象，然而，全部问题的中心在于，这种厌恶也必然来自与现实相对立的理想。要搞清楚这种厌恶是否来自纯粹的感官材料，并且只建立在某种需要的基础上——对于这种需要的满足会在现实中遇到各种障碍。事实上，我们是如此经常地想到，我们对社会感到一种道德上的不满，那些与我们的愿望相违背的重重障碍使我们烦恼透顶。粗鄙的讽刺作家所运用的完全是这种物质方面的利害冲突；由于他通过这种途径不能不在我们心中引起与感情相关的心理活动，因而他认为，他把我们的心抓在了他的手中，他在悲哀的讽刺方面已经毕业了。但是，一切来自这一源泉的悲哀都不值得用诗歌来表达，诗歌只应通过观念的中介来打动我们，只应穿越理智，进入我们的心灵。而且，这种不纯洁的物质方面的悲哀除去依靠过度地刺激感情方面的官能，依靠使我们的内心充满痛苦的感情而外，决不会对我们的意识起作用；这完全不同于真正的诗歌的悲哀——真正的诗歌的悲哀在我们心中激发起道德上的独立感，我们可以这样识别它：我们的意识即使处于被动的状态，对于是否继续保持这种悲

哀也是完全自由的。实际上，当激情从与现实相对立的理想中奔涌出来的时候，理想的壮美即消除了一切束缚的影响；那激励着我们的崇高的观念会使我们超越一切经验的樊篱。因而，在对于某些令人厌恶的现实的描写中，一个基本的要求就是，诗人或小说家要将必然作为处理现实的原则：他要懂得如何使我们的意识接受观念。如果我们提高我们观察和判断事物的出发点，那么，即使客观事物低于乃至于远远低于我们也无关紧要。当历史学家塔西佗在描绘公元一世纪罗马人极度的堕落的时候，是一个伟大的灵魂使他从高处俯视他的对象；他使我们沉浸在其中的是真正的诗歌式的情绪，因为，他自己所处的高度——并且，他成功地将我们提高到他的高度——本身即使得对象的卑劣昭然若揭了。

因而，悲哀的讽刺必然始终来自深深地充满了理想的心灵。只有向往和谐的冲动而不是别的什么东西才能使人们深切地感到道德上的对立，才能激起人们对于道德败坏的强烈的义愤——这二者曾使朱维纳尔、斯威夫特、卢梭、哈勒以及其他作家的胸中充满了激情。这些诗人本来可以在一切有关细腻感人的诗歌形式方面获得同样的成功，只是他们早年生活中的一些偶然事件把他们的才智转移到了其他的领域。不仅如此，他们中间的某些人确实在这些诗歌的分支上进行过成功的尝试。我们上面提到的这些诗人或者是遭逢堕落的年代，目睹了令人痛心的道德败坏的情景；或者是他们个人倍尝艰辛，内心充满了痛苦的感受。而且，卢梭、哈勒以及其他作家描绘现实的这种严肃的态度也是哲学精神的自然的结果；此时，哲学精神严格地遵循思维的规律，将纯粹的现象与事物的本质区别开来。然而，这些外部的偶然事件的影响——它们总是对意识施加约束力——最多不过是确定热情所遵循的方向，它们从不会给热情提供材料。本质应该始终保持不变，它应摆脱一切外部运动与刺激的影响，它应该来自向往理想的强烈的冲动，

只有这种冲动才形成了讽刺诗以及一切感伤的诗的唯一真正的主题。

悲哀的讽刺只适应于高尚的心灵，而嬉戏的讽刺只有通过美好的心灵才能被充分地表现出来。前者由于主题的严肃的性质而免于琐屑；但是，后者——它的恰当的范围被限制在处理那些在道德方面不具有重大意义的问题——如果后者的主题不能从形式获得高贵的品质，如果诗人的个人尊严不能作为微不足道的题材的补偿，那么，它就必然会采用轻薄无聊的形式，它就必然会被褫夺诗歌的全部尊严。只有美好的心灵才能不受它所表现的对象的束缚，在它的每一次表现中将它的特征与它的全部意象显现出来。一个崇高的心灵只有通过战胜感觉反叛的一次次胜利，只有在某些意气风发的时刻并依靠短时间的努力才能使自身如此成功地显现出来。相反，在美好的心灵中，理想是以和自然同样的方式起作用的，因而它的作用是持续的；由此，它可以在宁静的状态中显现自身。渊深的大海再也没有比它被激怒的时候更能显示出它的崇高了；而一条小溪的真正的美妙之处则蕴含在它那平静的流淌中。

人们经常提出这样的问题，比较而言，你更喜爱悲剧还是喜剧。如果这个问题仅仅局限于它们各自的主题方面，那么，悲剧肯定占优势。但是，如果我们的问题是要指明哪一种剧应该有更重要的人物性格，那么答案或许会偏向喜剧一方。在悲剧中，主题本身就起到了很重要的作用；而在喜剧中，对象是微不足道的，诗人要承担一切。既然我们要进行审美趣味方面的评价，我们就必须完全不考虑作品所涉及的内容，我们随之而得出的答案必然是，这两种戏剧的美学价值与它们各自主题的本来的意义成反比。

悲剧诗人得力于主题的支持，相反，喜剧诗人则不得不凭借他个人的力量来保持他的主题的审美特征。前者可以展翅高飞——

这并不是很困难的事情，但后者则不得不保持语气的和谐一致；他要置身于崇高的艺术境界之中——他在这里一定要感到悠然自得，而悲剧诗人则不得不借助于跳跃的力量才能达到这个境界。这恰恰是优美的心灵与崇高的心灵之间的差异。优美的心灵凭借先知先觉自身具有一切伟大的观念；这些观念毫不迫促毫无困难地从它的天性中涌流出来——这天性是不竭的，至少是具有这样的潜在能力，在它生命的每一时刻你都可以随意攫取。崇高的心灵可以产生一切伟大的东西，但要依靠努力；它可以挣脱一切枷锁以及各种限制与逼迫它的东西，但要凭借意志的力量。因而，崇高的心灵通过间断的努力才能获得自由；而优美的心灵则悠然自在始终如一地保持着自由。

喜剧的崇高的任务是在我们心中造成并保持这种精神的自由，正如悲剧的目的在于以各种艺术手段使我们恢复这种精神的自由——它曾被激情猛烈地遏止了。从而，在悲剧中，诗人必然要像做试验似的人为地遏止我们的精神的自由，因为，悲剧是通过重建这种精神的自由来显示它的诗歌的价值的；而在喜剧中，诗人则必须小心，决不能让剧情发展到使自由受到遏止的程度。

正是由于这个原因，悲剧诗人总是以现实的手法处理他的题材，而喜剧诗人则总是以推理的手法处理他的题材，即使在前者——如莱辛偶然在他的《纳旦》中表现的那样——竟然好奇地选择一个推理的题材，后者选择一个现实的题材的时候也是如此。一部作品是构成悲剧还是构成喜剧并非取决于取材的范围，而是取决于对题材进行判决的审判官。悲剧诗人决不能使自己沉浸在四平八稳的推理中，而应该总是博取感情的兴趣；然而，喜剧诗人则应该避开悲怆的内容，努力发挥知性的作用。前者通过造成持续的兴奋来展示他的艺术，后者则通过不断地克制他的激情来展示他的艺术；自然，对于他们二者来说，一位诗人的主题应该是抽

象的，而另一位诗人的主题则应具有悲怆的性质，他们的艺术才相应地伟大而充满力量。因而，如果说悲剧发端于更高的境界，那么我们必须承认，喜剧则指向更重要的目标；如果这一目标确实能够达到的话，那么，一切悲剧都不必要和不可能了。喜剧向往的目标也就是人类最高命运的目标，这就是使他自身摆脱剧烈的感情的影响，平静而澄澈地谛视他周围的一切事物与他自身，所见在在皆是偶然事件而非命运或机缘，并且最终笑对各种怪诞愚行，而不是见到人类的丑恶即哭泣或者感到愤怒。

在人类生活中，巧妙的想象、令人愉悦的天资与善意的谐谑经常被视为理智的装饰品。在诗歌的表现手法上，我们也可以看到同样的情况。

既然大众的想象力几乎从不超越这种惬意的内容的范围，因而，禀赋这种优雅气质与风度的作家就不难僭取属于或本该属于酬报大量辛勤的劳动的荣耀。不过，仍然有一种确实可靠的检验方法，它能使我们将举止风度的自然巧妙与理想的优雅区分开来，将只存在于自然禀赋中的各种素质与真正具有道德价值的个性区分开来。这种检验就是对它们二者进行诸如能够提供重大机遇的困难与事件之类的考验。一旦被置于这种境地，天资优雅的人毫无疑问必然会堕入老生常谈，仅仅来自于自然因素的长处也会跌落到物质的范围。但是，如果一个真正的精神美好的心灵处于这种境遇，我们可以肯定，他必然会陟于个性与感情的最高境界。如果仅就卢奇安在《愿望》、《拉比达斯》、《悲惨的朱比特》中揭露的怪诞来说，他不过是一个幽默作家，通过他那嬉笑的幽默使我们得到满足；但是，他在《尼哥利奴斯》、《蒂蒙》、《亚历山大》等作品的许多段落中一变自己的个性，他把讽刺的锋芒指向了道德沦丧。因而，他在《尼哥利奴斯》中这样开始描写那个时代罗马的腐败堕落："不幸的人啊，你为什么离开希腊，抛却阳光和自由幸福的生

活？你为什么来到这里，加入这堂皇的奴役、祭祀、庆典，加入谄媚者、马屁精、投毒者、拐骗孤儿者以及虚伪的朋友等人的喧嚣中？”正是在这种场合，诗人应该显示出心灵的高度的诚挚——如果戏剧要获得诗歌的特征，那么，一切戏剧的基础就不得不由这种心灵的诚挚来构成。我们甚至可以在卢奇安与阿里斯托芬以恶毒的嘲弄对苏格拉底进行的攻击中发现其严肃的用心。他们的目的在于为真理向诡辩施行报复，并且为理想而战斗，而理想并非总是被明确地提出来的。毫无疑问，卢奇安在《狄奥哥涅斯》和《德蒙纳克斯》中为他的这种个性提供了依据。并且，在现代作家中，塞万提斯的《堂·吉诃德》在所有的场合多么严肃而精妙地刻画了这种性格！那创造了汤姆·琼斯和索弗尼斯巴两个形象的诗人胸中充满了多么光辉的理想！在约里克欢欣的时候，我们的心灵是多么深刻和强烈地为他的诙谐所打动！从我们自己的维兰德身上，我也看到了这种严肃性：甚至他那任性戏谑的幽默也是受他的心地善良的驱策与遏止的；这种严肃性甚至影响到他的格律；当他希冀将我们提高到美好与理想的最高境界时，他也不乏轻松活泼的力量。

对于伏尔泰的讽刺，我们则不能做出同样的评价。毫无疑问，在他的作品中不时有自然的真实与素朴使我们感受到诗歌的热情：或者是他真正地遇到自然并以素朴的格调将它描绘出来，如他在《天真汉》中多次描写的那样；或者是他寻找自然，为自然复仇，如他在《老实人》以及其他作品中所做的那样。但是，当上述两种情况都不存在的时候，他无疑可以凭借他敏锐的机智使我们感到情趣盎然，然而，他肯定不是以诗人的身分来打动我们的。在他的戏谑的后面常常是严肃的东西太少了，这就使他作为诗人的禀赋大受怀疑。你经常是仅仅看到他的机智，但体验不到他的感情。我们在这轻柔的薄纱套子中看不到任何理想；在这种不断的运动变化中，我们也很少看到绝对肯定的东西。他那外观和形式上的惊人

的多样性远远不能说明他的内心充满了灵感，而只能证明情况恰恰相反；因为，他使用了一切文学形式，但没有找到一种他能够成功地表达自己的心灵的形式。就他那富有才华的天资来说，我们几乎被迫得出这样的结论，恐怕只是由于心灵的匮乏才使他选择了讽刺。否则，我们如何解释他走在一条如此漫长的道路上怎么竟然从不越出那道狭窄的车辙呢？不管内容和外部形式怎样变化，我们看到，他的内在形式总是回到枯燥无味的无休止的千篇一律上来；尽管他的创作生涯丰富多产，但是，他的内心从没有完全进入领略人性的领域，我们欣喜地看到我们上面提到的那些讽刺作家则走遍了这一领域。

哀 歌 诗

当诗人用自然来对抗艺术，用理想来对抗现实，以至于自然与理想构成了他所描绘的主要对象，我们从这些描绘中所感受到的快乐成了主要的印象，这时，我们称这样的诗人为哀歌体的诗人。在这一类诗中——像在讽刺诗中一样——我要区分两个不同类型。或者自然与理想作为悲哀的对象，此时，它们一个表现为人类失去的对象，另一个表现为人类无法企及的对象；或者二者作为欢乐的对象，在我们看来，它们是作为现实被表现出来的。前一种情况是狭义的哀歌，后一种情况则是最广泛的意义上的牧歌。

悲哀的讽刺中的义愤与欢乐的讽刺中的嘲笑都来自由理想激发起来的热情；哀歌中的悲哀也同样是来自这一源泉。只有这唯一的来源才赋予哀歌以诗的价值，这类诗情的任何其他源泉都完全不具有诗歌的尊严。哀歌诗人寻求自然，但是，他努力在她的美好中发现她，而不仅仅是在她的欢乐中发现她；在她与观念的和谐一致中发现她，而不仅仅是在她适应于感官的需求的柔顺的气

质中发现她。对于缺乏欢乐的忧郁，对于世界黄金时代的消失以及对于青春、爱情等幸福的逝去的抱怨只能成为哀歌诗的恰当的主题，如果这些意味着感觉领域的和平与宁静还能够作为道德和谐的状态来描写。正是由于这个原因，我不能将奥维德在黑海岸边的流放地留传下来的抱怨看作诗；不管这些怨言多么动人，不管其中充满了多少具有浓厚诗意的段落，我都不能把它们看作诗。他的困厄太缺乏精神与高尚的品质了。他的伤悼表现出力量与热情的缺乏；尽管这种伤悼并没有露出一个粗鄙的灵魂的痕迹，然而却表现出一个高尚的心灵正处于低落的耽于感性的状态，这个心灵被它那冷酷的命运踏为齑粉。的确，如果我们想到他沉痛怀念的是奥古斯都时代的罗马，我们就会原宥他所忍受的痛苦；然而，甚至罗马在其鼎盛时期——除非我们凭借想象力对它加以美化——它的伟大也是有限的，因而不配作为诗歌咏唱的主题，诗歌——在方方面面都应提高到现实以上——只应悲叹无限的东西。

因而，诗歌所抱怨的对象决不应该是外部的对象，而只应是内部的理想的对象；即使诗歌在伤悼一个现实的损失的时候，那也一定要首先将它化为一种理想的损失。诗人的确切的工作是将有限的对象带回到无限中去，使其成为无限的一部分。因而，哀歌的外部材料——就其自身来考虑——总是无关紧要的，因为诗歌决不能就材料的本来面目加以运用，因为诗歌只有通过对材料进行加工提炼，才能赋予材料以诗歌的尊严。哀歌诗人寻求自然，但是，自然是作为一种观念，并且在一定程度上处于现实生活中从未达到过的完美状态，尽管他为这种完美悲泣，好像它曾经存在过而现在则逝去了。当我相向我们述说不复存在的往昔岁月，述说已经沉寂的英雄人物，他的想象力早已将他的记忆中浮现出来的这些情景转化为纯粹的理想，将他的英雄人物转化为神。这样

或那样的不同的具体生活经验已经被扩展和混合到转瞬即逝这种普遍的观念中来，这位吟游诗人为眼前到处是不断发生的毁灭所深深打动与困扰，他的思绪飞向上苍，在太阳的运行中看到了永远不会逝去的东西的象征。

现在我来谈现代的哀歌体诗人。卢梭——不管我们将他看作一位诗人还是看作一位哲学家——总是具有这样一种倾向：寻求自然并且用艺术为自然复仇。不管是他偏重在寻求自然还是为自然复仇，随着他的心情的变化，我们看到，他有时为哀歌式的情感所激励，有时又表现出朱维纳尔式的讽刺的情调，有时则沉浸在牧歌的欢乐气氛中，像他在《朱丽叶》中所表现的那样。他的作品无疑具有诗歌的价值，因为，这些作品的对象是理想；只是他不知道怎样用诗歌的形式来处理这个对象。毫无疑问，他那严肃的个性使他避免流于轻浮，然而，这种严肃性也不允许他上升到诗歌式的游戏。他有时为激情所鼓舞，有时为抽象的概念所吸引，但他简直很少达到审美的自由——不管材料如何，诗人在对象面前应该始终保持并且应该使读者一起分享这种审美的自由。要么他被病态的感伤情调所主宰，他的一切印象都变成一种苦恼；要么思想的力量约束了他的想象力，并且用严格的推理把画面的一切优美都破坏掉。这两种才能——它们相反相成的作用和亲密的结合恰好构成诗人的素质——在这位作者身上都有非同寻常的表现，他所缺乏的只有一种东西——那就是这两种才能应该在实际的结合中表现出来；那就是思想的适当的活跃性应该更多地与感情相融合来显现自身，感情的活跃性亦应更多地融合思想来显现自身。因而，甚至在他所提出的人性的理想中，他的兴趣也是太多地集中在这种人性的界限上，而对于人性的能力的注意则不够；他总是表现出渴望肉体上的平静而并不要求道德方面的和谐。当为了尽快结束人性方面的斗争——这种斗争冒犯了他——他宁可将人

类带回到他那原始状态的愚昧无知的一致性中去，而不愿看到在理智的完美修养的和谐中将这种斗争进行到底的时候，当他不愿等待艺术的完成而宁可不让艺术产生的时候，简而言之，当他为了更快更安全地达到目标与实现理想而宁可使目标接近世俗生活、降低理想的标准的时候，我们应该把这些不足归咎于他那强烈的敏感。

在属于这一类的德国诗人中，这里我只想提及哈勒、克莱斯特和克洛卜施托克。他们的诗歌特征是感伤；他们通过理想而不是通过感性的现实来打动我们；这与其说是由于他们本身就是自然，不如说是由于他们知道怎样用对自然的热情来充满我们的心灵。不过，总的说来，这三位诗人以及每一位感伤诗人的性格并不明显地排斥以素朴的美来打动我们的本领；没有这种本领他们也就不成其为诗人了。我只是想指出，以平静、素朴、从容的感情来接受客体的印象，并且以同样的方式将自己所接受的印象再现出来，这不是他们所特有的占主要地位的性格特征。在他们身上，想象力不由自主地跑在自觉的前面，在感官的本能完成它的功用之前，反思已经开始工作了；想象力和反思使他们闭目塞听，陷入内心的沉思状态。如果他们不立即观察他们自己内部的动态，如果他们不将他们内心所发生的一切置于他们的目前并表现出来，他们的心灵就不可能为任何印象所打动。由此产生的必然结果是，我们看到的只是诗人的理智与反思从对象中加工出来的东西，而决看不到对象本身；即使这个对象是诗人本人，即使他希冀向我们展示他个人的感情，我们看到的也不是他的直接状态或第一现实的状态；我们只能看到这种状态如何反映在他的心灵中，他作为他自己的旁观者对这种状态是怎样看待的。哈勒在悼念自己的亡妻时所作的挽歌——这首优美的挽歌是众所周知的——是这样开始的：

倘然我要伤悼你的离去，
噢，玛丽安，这该是怎样一首哀诗！
当悲叹使我哽咽难语，
思绪联翩而至。

我们感到这种描写是极为真实的，然而，我们同时也感到，严格说来，诗人传达给我们的不是他的感情，而是感情提示给他的思想。因而，我们在听他泣诉时所体验的感情远没有那么鲜明生动；人们常说，诗人的心情必须异常地冷静下来，然后才能作为他自己的感情的旁观者。

哈勒除去处理超感觉的题材以外很少涉及其他题材，克洛卜施托克的一部分诗也具有这种特征：这种选择本身就将他们排斥在素朴诗的范围以外。由于我们不能赋予这种题材以实体，这种题材又不能成为感官直觉的对象，因而，为了用诗歌的形式处理这种超感觉的题材，他们必然要将这种题材从有限转化为无限，并且要将它们提高到精神直观的对象的地位。一般可以这样说，只是在这个意义上才可能设想不包含矛盾的说教诗；因为，请让我重复一下我经常说的话：由于在观念的范围或在知性的世界，诗歌绝对不可能兴旺发达，因而，诗歌只有两个领域，感觉的世界和理想的世界。我承认，无论是在古人作品中还是在今人作品中，我还没有看到有哪一首说教诗，它的主题完全具体到个别事物上，或者纯粹地完全地被提高到理想境界。最一般的情况是，在最成功的尝试中，人们同时运用这两种原则；抽象的观念占统治地位，而想象力——它本该君临诗歌的全部领域——则仅仅被允许服务于知性。在一首说教诗中，思想本身应该是具有诗意的，并且应该始终如此，这样的说教诗我们还需拭目以待。

我在这里关于说教诗的阐述尤其适用于哈勒的诗。这些诗的思想本身不具有诗意，然而，他有时运用意象，有时借助于向着理

想的飞翔，他的诗歌的手法往往富于诗意。正是由于后一种性质才使得哈勒的作品属于这一类诗歌。活力、深度和悲怆的真诚——这些是这位诗人所独具的特色。他的身上具有启迪他的灵魂的理想，他对于真理的强烈的热爱促使他在阿尔卑斯山宁静的山谷中追寻着这个世界不复知晓的洪荒年代的纯真。他的控诉具有很深的感染力；他以活泼的和几乎是辛辣的讽刺笔调追溯着理智与感情的迷失，他深情地描绘出大自然的优美的素朴。只是在他的描写和他的心灵中，抽象的东西太多了，感觉的东西与理智的东西相比较占的分量太小了。他时常在说教而不是在描写；甚至在他的描绘中，他的笔触是强有力的而不是可爱的。他是伟大的、豪放的和令人崇敬的，心中充满了热情；但是，他很少或许从未达到过优美。

就观念的完整性与深刻性来说，克莱斯特远逊于哈勒；在优雅方面，克莱斯特或许占有优势——如果我们不是偶尔将一个人的弱点当作另一个人的优点的话。克莱斯特的敏感的心灵乐于看到乡村的景色与风俗；他乐于从社会的无聊的喧嚣中退隐，在没有生命的大自然中发现道德世界不能提供给他的和谐与安宁。他的《渴望宁静》多么感人！这些诗句中表达了多少真实与感情！

噢，尘世，你是真实生活的坟墓！
慷慨的天性经常引我向善；
我内心悲哀，泪满双颊，
噢，你这胜利的榜样，青春的火焰！
你很快就揩干这高贵的泪水，
一个真实的人一定要远离人寰！

然而，如果克莱斯特的诗歌的直觉如此引导他远离社会关系的狭隘的圈子，与世隔绝，使自己沉浸在充满灵感的大自然中，社会生活的印象和苦恼仍然困扰着他，天啊，还有社会生活的锁链！

他要摆脱的东西仍然束缚着他，他所追求的东西又完全是他无法企及的：他不可能战胜他的时代的命中注定的影响。通过描绘知性的冷酷的观念，他徒然在心中找到充分的激情，在想象力中找到足以激发的活力；冷酷的思想每一次都扼杀掉想象力的活生生的创造，反思每一次都摧毁感官本能的隐蔽的工作。必须承认，他的诗歌像他所礼赞的春天那样具有鲜明的斑斓的色彩；他的想象力是生动的和有活力的；然而，人们或许要说，与其说它是丰富的，不如说他是多变的，与其说它在创造，不如说它在游戏，它总是以富于变化的步态前进，从不停下来积累并将对象塑造成形。他一笔接一笔地进行描绘，多彩多姿；然而却没能集中起来，形成一种个性，没能相互融合，构成一个活生生的整体，没能发展成为一种形式、一种格调。当他停留在纯粹的抒情诗的领域，驻足于乡村生活的场景中的时候，一方面是抒情诗在形式上的更大的自由性，另一方面是这种主题的较为独断的性质有碍于我们看到这一缺点；在这类作品中，一般说来我们希望看到的是对于诗人的感情而不是对于客体本身的描写。当他着手再现人和人类的活动的时候，如在《西塞斯与巴契斯》、《塞尼加》中那样，这个缺点就十分明显了；因为，想象力在这里发现自己被限制在某个固定的强迫性的范围内，并且诗歌的效果在这里只能来自对象本身。克莱斯特变得蹩脚、令人厌恶、贫瘠和不可容忍的枯燥无味；这对那些没有受到内心的感召而渴望从音乐的诗歌跳到造型的诗歌领域的人来说是个值得引以为戒的例子。这类诗人的代表人物汤姆森即因这个人性的弱点受到同样的惩罚。

在感伤一类诗歌中，尤其在我们称之为哀歌体的感伤诗歌中，很少有几个现代人——古人中则更少——能够与我们的克洛卜施托克相比。在这位诗人的笔下，音乐的诗歌产生了在活生生的形式与个性的范围以外观念的领域中所能获得的一切。毫无疑问，

如果我们纯粹从素朴的诗人赖以进行描写的个性的真实与对生活的感受来对他的作品提出质疑的话，这是极大的不公正。他的许多颂诗，他的戏剧和长诗《救世主》中的许多独立的段落以惊人的真实性再现了对象，他令人赞叹地把对象的轮廓勾画出来；尤其是当他把自己的心灵作为描写对象的时候，他总是表现出他那伟大而自然的心胸和令人神往的素朴。我只是想指出，克洛卜施托克的独特的魅力并不在这里，如果我们在他的全部作品中寻找这种东西恐非得当。如果我们将《救世主》作为一首音乐的诗歌来看，这是一部伟大的作品；然而，如果我们按照造型的诗歌——在造型诗歌中，我们期待的是确定的形式与为直觉而确定的形式——来看待它，《救世主》则与我们的要求相距甚远。在他的这首诗中，或许形象是充分确定的，但是，这些形象对直觉来说并非如此。这些形象仅仅是由抽象观念创造出来的，因而也只有抽象观念才能感受到它们。它们是用来表达观念的优秀典型，但它们并非独立的个体，亦非活生生的形象。至于想象力——诗人应该向想象力讲话，他应该不断地通过将完全明确的形式置于想象力的面前来统领它——这里给了它太多的自由，随心所欲地去表现这些人和天使、这些神灵和魔怪、天堂和地狱。我们看到了一些模糊不清的轮廓，我们一定要借助知性才能设想出其中的人物；但是，我们却找不到必须由想象力在其中再现这些人物的清晰可辨的界限。我在这里对于人物的论述一定适用于这部诗歌中——不仅仅在这部史诗中，而且在克洛卜施托克的戏剧性的诗歌中——一切有关或者说应该是有关行动与生活的内容。对于知性来说，一切都是完全确定的并且被限制在形式之内——在此我仅需提及他的《犹大》、《皮利特》、《菲罗》以及称作《所罗门》的悲剧——但是，对于想象力来说，这一切都太缺乏形式了；我必须承认，我发现诗人在这里是处于完全陌生的领域。他所擅长的领域一直是观念的王国；他熟

谙如何将他所涉及的一切上升到无限的范畴。我们可以说，他怎样从他所处理的一切对象身上脱去一切有形的躯壳，使它们精神化；其他诗人就怎样给一切精神的东西赋予形体。他的诗歌带给我们的快乐差不多总是通过反思的功能起作用才能获得；他在我们心中唤起的感情——这种感情是如此深刻而强烈——总是来自超验的源泉。因而，这种真诚、力量、灵活性与深刻性就构成了他的一切作品的特征；然而，他的作品中同样具有使情绪持续紧张的特征，当我们阅读他的作品时，我们就总是保持着这种紧张状态。除去杨格——在这方面杨格比克洛卜施托克更甚，他不作补偿地强行向我们索取——没有一位诗人比克洛卜施托克更不适合于扮演讨人喜欢的作者和生活中的向导的角色了，因为，他只是引导我们离开生活，因为他只是号召我们武装灵魂，从不凭借对象的静谧的存在来为我们的感官本能提供娱乐和消遣。他的冥思是贞洁的，其中没有任何世俗的东西，它是非物质的，像他的宗教一样神圣；我们不得不赞许地承认，如果他有时在这样高的地方迷失方向，他也决不会跌落下来的。然而，正是由于这个原因，我十分坦率地承认，我对于那些十分严肃地、毫不装腔作势的人们的常识不无忧虑——在他的作品中，我能找到适合于一切场合的感伤情调，或者说我们在任何时候都可能回到他的作品中去：甚至——我猜想——德国人已经充分目睹了他的危险的影响的后果。只有在某些心理状态下，只有在激动的时刻，人们才会求助于克洛卜施托克，才会感受到他的作品。由于这个原因他成了青年人的偶像——然而，这决不是他们能够作出的最幸运的选择。青年人——他们总是渴望某些超越现实生活的东西，他们避开一切拘谨呆板的形式，感到所有的范围都太狭窄——使自己陶醉于爱情、欢乐和这位诗人为他们开辟的无限的空间。然而，一旦青年人到了成年，一旦他们从观念的领域返回到经验的世界，我们就会看

到，他们爱戴克洛卜施托克的这种狂热就会大大消退；不过，成年人丝毫不会降低对这一独特的文学现象、对这位如此出类拔萃的天才、对这种高贵的感伤情趣的崇敬——这是德国人尤其对他的卓越的功勋所抱有的崇敬之情。

我已经谈到，这位诗人尤其在哀歌体诗歌方面十分伟大，我们不必对这一评价进行具体论证。由于他具有调动一切手段来打动人的心灵的能力，由于他成了一切有关感伤诗的艺术的大师，因而，他有时能够以最崇高的悲怆之情来震撼人们的灵魂，有时则以甜蜜而神圣的感觉来抚育人们的心灵。然而，他的心灵更乐于追寻高尚的精神的忧郁；因此，不管他的竖琴与里拉的音调多么高亢，它们总是他那充满了最大的真实与最深沉的激情的诗琴的温柔亲切的曲调。我请所有那些天性纯良与敏感的人作证：他们是否不乐于让出史诗《救世主》中充满的所有那些表现出克洛卜施托克强健与豪放的段落，所有那些虚构，所有那些恢宏瑰丽的描写，所有那些雄辩的典范，所有那些我们的诗人所擅长的令人眩惑的比喻——他们是否并不乐于拿这些来换取例如《挽艾伯特》，或者那首称作《巴达卢斯》的诗，或者诸如《提前开掘的坟墓》、《夏夜》、《苏黎世湖》以及许多其他类似的倾吐柔情的篇章？同样，《救世主》对我来说尽管作为对行为的叙述、作为一首史诗并不尽如人意，但它是哀婉之情与理想图画的珍贵宝藏。

在结束这部分之前，或许我应该论及乌茨、丹尼斯、格斯纳（其作品《阿贝尔之死》）、雅各比、格斯滕贝格、赫尔蒂、冯·格金克以及其他一些懂得如何通过观念来打动人们心灵的诗人这种风格上的优点，他们的作品属于在我们已经取得认同的意义上的感伤类型的诗歌。然而，我的宗旨并不是要写一部德国诗歌史；我只希望通过列举我们文学史的一些实例进一步澄清我论述的问题。我想说明，古代诗人与现代诗人、素朴的诗人与感伤的诗人殊途同归；

前者凭借本能、个性和生机勃勃的感觉要素来行动；后者则凭借观念和高度的灵性，后者对于我们的心灵的影响同样是强有力的，尽管没有前者那么广泛。

从前面的实例中我们已经看到，感伤的诗歌是如何设想和处理从自然中选取的主题的；或许读者很想了解素朴的诗歌是如何处理感伤一类主题的。这似乎是一个全新的问题，是一个很难回答的问题；因为，首先，感伤一类的主题在远古的素朴的年代是否已经提出来了？其次是在现代，能够供我们进行这种试验的素朴的诗人在哪里呢？尽管如此，这并没有阻止天才人物提出这个问题并且以绝妙的方式来解决它。有一位诗人——自然在他的心灵中比在任何其他人的心灵中更为纯洁和忠实地发挥着作用；在所有的现代诗人中，他或许是一位与事物的感性真实距离最小的诗人——已经在他的观念中向自己提出了这个问题；一颗心灵，一个感伤情绪达到了危险的极限的人物。这颗心灵和这个人物已经被我们所讨论的这位现代诗人描绘出来了；这个人物以炽烈的热情逃离现实，拥抱理想，为了飞向非实在的无限，他总是在身外寻觅他在自己身上不断毁坏的东西；这颗心灵只能在梦幻中才能找到真实，生活的现实对他来说不过是羁绊与障碍；简单地说，这颗心灵仅仅将他自身的存在视为一种障碍，因而理所当然地去破除这个障碍，以便达到真正的实在。

我们十分有趣地看到，一切孕育感伤情绪的东西以多么愉快的本能集中在维特身上：理想的然而却是不幸的爱情，对大自然的真切的感受，为哲学的沉思的精神所加强的宗教观念，最后还有——为了不漏掉任何一点——我相的黑暗、混沌、忧郁的世界。不仅如此，还有作品中所反映出来的现实的面貌，作家笔下的一切不能使现实变得可爱，或者更确切地说，这一切都显示出现实的可憎；请看一切的外部环境是怎样联合起来，将这个不幸的人逼回到

他那理想的世界中去的；此时我们懂得了，这种个性的人物不可能冲破囚禁他的社会圈子而免遭厄运。在这位诗人的另一部作品《塔索》中再一次出现了这种对比，尽管这两部作品的人物有很大的差异。甚至在他最近的一部传奇中也像他的第一部作品那样表现出诗人的心灵与实际生活中人们的常识之间、理想与现实之间、观察与再现事物的主观方式与客观方式之间的对立；同是这些事物之间的对立，但其中又包含着怎样的差异呀！甚至在他的《浮士德》中我们仍然可以发现这种对立，我认为，正像作品的主题所要求的那样，这种对立在对立双方的作用下显得更加强烈和具体化了。如果我们试图将这种个性——以四种如此不同的方式体现在这些人物身上并加以刻画——作出心理学上的解释，这将是十分有益的。

我们已经谈到，仅有轻薄的气质与欢快的性情，如果不把某种理想的蕴藏结合进来，还不足以构成讽刺诗人的才具，尽管人们经常产生这样的误解。同样，仅仅具有纤弱的感伤情绪、温柔的情肠与忧郁的气质也不足以构成哀歌所需要的禀赋。在这两种气质中我都看不到真正的诗歌的才具；它缺乏必要的资质，我指的是富于活力与创造力的本原，我们应该凭借它来赋予题材以生命，产生真正的美。因而，这后一种人——气质柔弱的人——的作品只能削弱我们；这些作品不会振奋我们的心灵，不会征服我们的意志，只能取悦我们的感官的本能。从长远的观点来看，经常处于这种感受方式的控制之下必然会导致削弱人的个性，使他陷入一种消极的状态，他在这种状态中不会产生任何真实的东西，不论是关于外部生活还是关于内部生活的真实。因而，人们理所当然地以无情的嘲讽来对付感伤情调和眼泪式的忧郁这种致命的怪癖——由于某些优秀作品被人误解和轻率地模仿，这种情绪18年前曾一时迷惑了德国人。人们同这种堕落风尚进行斗争是正确的，不过，

人们乐于接受对于这些哀歌体诗中讽刺描写的拙劣模仿——这类模仿也并不比前一种模仿更好——这种放任态度，这种对不良的机智、无情的讽刺和毫无生命力的调笑所表现的殷勤十分清楚地表明，这种反对虚伪的感伤情调的热情也并非出自十分纯洁的动机。如果我们用纯正的审美趣味来衡量，这两类作品都没有什么意义，因为我们考虑到，它们都缺乏构成艺术作品的美学价值的东西，缺乏精神与物质的密切的结合，作品与感觉的官能和理想的官能的双重联系。

人们嘲笑《西格瓦特和他的女修道院故事》，对《法国南方游记》则表示称赞；二者在某些方面同样都是值得崇敬的，而在其他方面则同样是不值得毫无保留地称赞的。在这两部传奇中，真正的感伤情绪——尽管有些过分——使前者具有一定价值；活泼、欢快的幽默与巧妙的机智使后者受到欢迎；然而，一部作品完全缺乏适合于它的庄重态度，另一部作品则完全缺乏美学的尊严。如果你就教于经验，那么它们一部是无稽之谈；但如果你要是考虑到理想，另一部则几乎是不足称道的。由于真正的美必然是既合于自然又合于理想，因而十分显然，这两部作品都不能冒充为上乘之作。尽管如此，正如我根据个人的经验体会的那样，蒂默尔的传奇读起来更叫人赏心悦目，这是很自然的。事实上，这部作品只会伤害那些产生于理想的要求，而这种要求对大多数读者来说并不存在；甚至那些趣味高雅的人在阅读这类传奇时也不会自觉地产生这种要求。至于理智方面的其他要求，尤其对于感觉方面的要求来说，这部作品则给人提供了异乎寻常的乐趣。因而，它必然会继续作为我们时代以及一切时代——只要人们写作文学作品只是给人以快乐，只要大众阅读这些作品只是为了获得乐趣——最受人们欢迎的作品之一。

然而，在富于诗意的文学中，甚至在那些不朽的古典作品中不

是也有某些使理想和它的崇高的纯洁受到伤害或与之相对立的例子吗？不是也有一些人——从他们的主题粗俗与感性的性质来看——远远地离开了我在这里对一切艺术作品所要求的那种精神上的东西吗？如果这些对于诗人——缪斯的纯洁的宠儿——来说是许可的话，我们为什么不应该对小说家——他只是诗人的异母兄弟，而他又在这么多的方面与诗人接近——作出让步呢？我很难回避这个问题，因为，确实有这样一些名著——哀歌的诗与讽刺的诗里面都有，它们的作者寻求或鼓吹一种与我在这篇文章中所讨论的完全不同的自然，他们似乎在为自然辩护，与其说这是出于反对邪恶的习俗，不如说这是与良好的品行相对抗。我们的结论必然是，要么我们应该摒除这类诗歌，要么我们检查一下哀歌诗这一概念，我们承认这个概念有些武断。

我提出的问题是，对诗人来说能够宽容的事情发生在散文作家身上是否也能够得到宽容？答案即包含在问题之中。对诗人来说能够宽容的事情丝毫不能说明发生在其他人身上也一定能够得到宽容。实际上，这种宽容恰恰是并且仅仅是建立在我们应该为我们自己规定的诗人这一概念的基础之上的；在诗人身上属于合法地自由的东西一旦不再从理想中，从造就了诗人的高尚而尊贵的灵感中获取它的源泉的时候，就仅仅是一种可鄙的特权。

有关体面的法则对于天真的性格来说不过是陌生人；只有腐化堕落的经验才诞生了这些法则。然而，这种经验一经获得，自然的天真就会从举止风度中消失，这些法则从此以后即成为有道德感的人不应触犯的神圣的戒律。它们君临这个人为的做作的世界，正像自然的法则以同样的权威统治远古时代的天真的世界一样。可是，我们凭借什么特征来识别诗人呢？我们恰恰是凭借这样一种特征，他在自己的灵魂中摒除一切使人回想起这个虚伪世界的东西，他使自然与她那原始的素朴在他身上复苏。当他做到

了这一点的时候，他只凭这一点即摆脱了一切戒律，而堕落的灵魂正是凭借这些戒律来避免与它自己相对抗的。他是纯洁的，他是天真的，一切准许天真的人做的事情也同样准许他做。但是，当你在阅读或倾听诗人的作品的时候，如果你失去了你的天真，如果你不能重新找回你的天真——即使在你与诗人的使人得到净化的接触的片刻找回你的天真——那是你自己的过错，不是诗人的过错：为什么你去碰他呢？他不是为你歌唱的。

因而，接下来便是我们能够制定的与这类自由相关的原则。

首先让我们说，只有自然才能为这些特权辩护；由此我们得出的结论是，你既不能通过自己的选择合法地获取它们，又不能刻意效仿它们；事实上，意志应该始终受到道德法则的指引，它对于肉体的任何屈尊俯就都是绝对不可饶恕的。因而首要的是，这些特权一定是素朴的。但是，我们怎样才能确信它们确实是素朴的呢？如果我们看到伴随并支持它们的一切其他行为的动机皆发端于自然，我们就会相信这些特权是素朴的；因为，自然只能通过它的结果的准确与严格的一致性、整体性与统一性来识别。只有这样一种心灵，她在一切场合都畏惧各种机巧的东西，甚至在这些机巧有可能发挥作用的时候，她也经常抵制它们——只有这样的心灵，当虚伪的习俗禁锢和抑制她的时候，我们才准许她摆脱这些虚伪的东西。只有克尽自然的一切职责的心灵才有权受益于自然所赋予的自由。这种心灵的一切其他感情都常常带有自然的烙印：它总是真实的、素朴的、自由的、真诚坦率的、敏锐的和直接的；一切矫饰、一切圆滑、一切武断的幻想、一切以自我为中心的卑微渺小都将被摒除于他的性格之外，在他的笔下你不会看到丝毫诸如此类的东西。

第二条原则是：只有美丽的自然才能为这类自由辩护；由此我们得出这样的结论，这类自由不应该仅仅是欲望的反叛；因为，一

切完全来自感官本能的欲望都是可鄙的。因而，这种生机勃勃的自由的显露必须也同时来自人性的完整与充实。我们必须在这些显露中寻找人性。然而，我们如何才能判定这种自由实际是来自我们的完整的人性，而不是仅仅来自唯一的粗鄙的感官本能的欲望呢？为此，我们有必要看到——这种自由应该向我们体现的——它们构成其独具的特征的全部人性。心灵的这种体验感性印象的倾向本身是单纯的和中性的。只是由于这种倾向是人与动物共同具有的特性，因而它并不完全适合于人；它预示着在他身上缺乏真正的完美的人性。这种倾向只是出现在诗歌中才使我们感到震惊，因为，这样一部作品既然要取悦我们，所以其作者似乎认为我们也可能有这种道德上的缺陷。但是，当我们在一个因诧异而使自己受这种倾向诱惑的人身上看到一般说来人性所包含的其他一切特征的时候，当我们在运用了这种自由的作品中看到人性的一切真实的表达的时候，这种不满的念头即消失了，并且我们能够欣赏——没有任何东西能够改变我们的乐趣——对于真实而美好的人性的这种素朴的表达。因而，敢于将我们同人类的如此低下的感情联系起来的诗人，另一方面应该懂得如何唤醒我们向往我们天性中一切伟大、美好和崇高的东西。

因而，我们本应找到一种标准，一旦诗人擅自冒犯礼法，一旦他只是为了自由地描绘自然而无所畏惧地闯入到这个禁区中来，我们便能够满怀信心地用这一标准来衡量他。如果他的作品是索然无味的、空洞的，那么，它就是平庸的、低劣的和不可饶恕的，因为，这样的作品表明了一种偏见、一种粗鄙的需求和对于我们的欲望的不健康的呼吁。反之，一旦我们在其中看到了素朴，看到精神的本能与情感的本能的结合，那么，他的作品就是美好的、高贵的，我们就应该不顾冷酷的礼法的反对意见而向它欢呼。

或许有人会对我说，如果我们采纳了这一标准，法国人的大多

数这类叙事作品以及德国人对这些作品的精妙的模仿恐怕不会受到青睐；至少在某种程度上对于我们最富于理性和最和蔼可亲的诗人的大多数作品——甚至他的杰作也不例外——也会得出同样的结论。对此我恐怕是无言以对。这个论断毕竟并不新鲜，我在此只是为很久以来所有具有敏锐的洞察力的人对这一问题提出的看法作辩护。然而，同是这些原则，用在我上面提到的这些作家的作品上或许太严厉了，但用在其他一些作品上却又显得过于宽松了。我不否认，实现上，促使我认为罗马的奥维德和德国的奥维德所描绘的那些危险的画面，克雷比永、伏尔泰、马蒙泰尔这些企图写道德故事的人以及拉克罗亚等许多人所描绘的那些危险的画面是完全不可饶恕的，其理由与使我赞同罗马的普洛佩提乌斯和德国的普洛佩提乌斯所写的哀歌，甚至赞同狄德罗的一些遭人贬斥的作品的理由是一样的。这就是因为，前者只是机智的、无诗意的和激起情欲的，而后者是富于诗意的、合乎人性的和素朴的。

牧　歌

对于这第三类感伤的诗我仍然要作一些论述——仅仅讲几句话，因为，我打算专门著文，根据这个题目的需要展开讨论。

一般说来，这类诗歌展示有关天真、幸福的人类的观念与画面。由于这种天真和幸福与上流社会虚伪做作的文雅相去甚远，因而，诗人将牧歌的场景从世俗的芸芸众生中搬到牧人的简陋的茅舍，把故事的发生地点设置在文明发端之前的人类童年时代。这些界定显然是非本质的；它们不能构成牧歌的目的，而只能被看作是达到这一目的的最常用的手段。不论故事发生在什么地方，目的只在于描绘处于天真状态——即人与他自己、与外部世界和谐

而宁静的状态——中的人。

然而，这样一种状态不仅仅出现在文明发端之前；只要文明在它的发展进程中遵循一定的方向，这些状态也是文明所渴望的最终目标。对于某种类似状态的观念，对于这种状态可能成为现实的信念是唯一能够使人类与他在文明发展道路上所面临的一切灾难相妥协的因素；如果这种观念仅仅是一种幻想，那么，那些将文明生活与智力的陶冶诅咒为毫无裨益的灾难的人，那些将我们已经抛弃了的天性的这种原始状态作为人性的真正的目标的人的抱怨就有了完全正当的依据。因而，对于行进在文明发展道路上的人来说，至为重要的是这一信念以某种感性的方式得到证实：即这种观念在感觉的世界中是能够达到的，这种天真的状态在感觉的世界中是能够实现的；由于实际的经验远不是支持这种信念，相反它是注定要不断地同这一信念相对抗的，因而，诗歌在这里出现了，同在其他情况下一样，诗歌帮助理性使这种观念进入直觉状态，并且在某种特定的情况下使它成为现实。毫无疑问，牧人生活的这种天真也是一种诗歌式的观念，在这里，想象力必然始终表现出它的创造力。但是，如果我们凭借这样的事实，问题的确变得无限简单和容易解决；并且，我们一定不要忘记，这些画面的要素在实际生活中是存在的，需要做的事情只是将这些零星的特征集中起来，构成一个整体。在晴和的天空下，在原始社会中，人的一切关系还十分单纯，知识还极为有限，人的本能十分容易满足，只有当人为匮乏所折磨的时候才变得凶猛野蛮。所有的民族的历史上都有这样一个天堂，一个天真的时代，一个黄金时代。不仅如此，而且，每一个人都有他自己的天堂，他的黄金时代，他根据自己禀性具有的诗意的多少而带着或多或少的热情铭记着这个时代。这样，经验本身即为牧歌所要描绘的画面提供了丰富的色彩。然而，这并不妨碍牧歌中仍然具有美丽的令人鼓舞的虚构；并且，在描摹这些画

面的过程中，诗歌的天才确实是按照理想来工作的。因为，对于曾经离开了素朴的自然的人来说，对于听任理性的危险的指引的人来说，最重要的是在忠实的摹本中找到自然法则，在清晰的镜子里看到他们的映像，并弃绝一切虚伪生活的污垢。不过，这里还有一个会大大削弱这类诗歌的美学价值的问题。正是由于牧歌被放逐到文明发端以前的时代这一事实本身，牧歌也因此失去了文明的优势；并且，从牧歌的本质上讲，它与自身是对立的。因而，从理论上看，牧歌把我们带回古代，但从实际上看，它又指引我们前进，使我们变得崇高。不幸得很，它把应该引导去争取的目标放在我们身后，因此，它在我们心中唤起的只能是伤悼丢失的悲哀的感情，不会是对希望的欢乐的感情。由于这些诗歌只能通过捐弃一切艺术，通过使人性素朴化来达到它们的目的，因而，它们对心灵具有最高的价值；但是，它们对于理智来说则过于贫乏了，它们所涉及的单调的范围很快就被理智领略了。因而，只有当我们需要宁静的时候才寻求和爱戴这些牧歌，而在我们的官能渴求活动和发挥作用的时候则不会去读它们。病态的心灵会从牧歌中寻求慰藉，而健康的灵魂则不会从中汲取营养。它们决不会使人生机勃勃，它们只能使人的性情温和。牧歌在本质上所具有的这种缺陷是诗人的全部艺术所未曾弥补的。我当然知道，这类诗歌不无崇拜者，有很多读者宁可要阿敏图斯和达弗尼斯而不要史诗或戏剧诗人的辉煌的杰作；然而，在这些人身上，对艺术作品进行判断的是个人感情的需要而不是审美鉴赏力；就凭这个事实来看，他们的判断我们在这里就不必加以考虑。用理智来判断的读者——他的心灵是敏感的，对于这些诗歌的长处不会视而不见——会承认，他很少为这些诗歌所吸引它们很快就会使他感到厌烦。但是，正当需要它们的时刻，它们会发挥出比平时大得多的作用。不过，真正美好的作品一定要被迫等待我们需要的时刻吗？不是恰好相反，

它的责任就在于唤醒它将要满足的我们的灵魂吗？

我在这里对于牧歌的责难不能理解为对于感伤一类诗歌的批评。实际上，我们不可能褫夺素朴的牧歌的审美价值，因为，仅仅从形式上我们就可以发现这种价值。我要说的意思是：每一种诗歌都一定要具有无限理想的价值，只有这种价值才使它成为一种真正的诗歌；但是，诗歌可以通过两种途径来满足这个条件。诗歌可以通过再现完全有限的对象并使之个性化来为我们提供形式方面无限的感受；诗歌也可以通过把对象从限制它的范围内解放出来并使这个对象理想化来在我们心中唤起内容方面的无限的感受；因而，诗歌可以通过绝对的再现或再现绝对的对象来获得理想的价值。素朴的诗歌选择前一种途径，感伤的诗歌选择后一种途径。因而，素朴的诗人只要忠实地信守自然——自然总是被完全限定的，而它在形式方面是无限的——他的作品就不乏价值。与此相反，感伤的诗人正是由于这个原因——即自然仅能为他提供完全受到限定的对象——当他试图对某个具体的对象赋予绝对的价值的时候，他感到自然是一种障碍。因此，当感伤的诗人走上素朴的诗人的道路，从素朴的诗人那里借来自己要表现的对象——这些对象本身是完全冷漠的，这些对象只有通过它们被处理的方式才具有了诗意——的时候，他感到这样做对自己不利。他这样做就毫无必要地将本来属于素朴诗人的这些限制加在自己身上，然而却不能严格地将这些限制贯彻到底，或者在再现的绝对明确性上与他的对象竞争；因而，相反，他恰恰应该在题材的选择上与素朴的诗人分手；因为，后者在形式方面占有优势，他只是在对象的本质方面占优势。

将这种认识运用到感伤的诗人所写的牧歌上，我们就会明白这些诗歌——不管其中显示出多少艺术和才华——为什么不能完全满足我们的感情或理智的原因。作者一方面要在诗中表现理

想，同时，他又拘泥于牧人生活这个狭隘而贫瘠的中介。相反，如果诗人为理想另选一副框架，或者将牧人的世界描绘成另一种图画是否更好呢？这些图画中所具有的理想恰好足够使诗人在描绘中丢掉个性的真实，而另一方面，这些图画中所具有的个性又恰好足够使理想因此而受到损害。例如，格斯纳笔下的牧人既不能凭借对自然的幻想又不能凭借对自然的摹仿的美来令人陶醉；他是个过于理想化的人物，然而，他又不能作为一种理想通过思想的无限来使我们满足；他是一个太受局限的人物形象了，以至于无法使我们得到这样的满足。因而，他可以在某种程度上毫无例外地使一切阶层的读者感到愉快，因为，他试图将素朴的内容与感伤的内容结合起来，这样他就能够对于可能向一首诗的任何一个特定的方面提出的这两种相对立的要求给予浅层的满足；然而，由于作者试图将这两个方面结合起来，这两个方面的要求他都不能给予充分的满足，因为，你在他的诗中既看不到纯粹的自然又看不到纯粹的理想；他不能使自己完全达到严格的批评性的鉴赏力所要求的标准，因为，鉴赏力不接受任何在审美方面模棱两可或不完全的东西。奇怪的是，在我提到的这位诗人身上，这种模棱两可的特性竟然扩展到他的语言方面，他的语言在诗歌与散文之间游移不定，好像他既害怕因使用有韵律的语言而离开自然太远，又害怕因完全从韵律中摆脱出来而失去诗歌的飘逸。弥尔顿在他那描绘人类最初的一对男女和他们在天堂中的天真状态的恢宏瑰丽的画卷中使我们的精神得到了更高的满足，这是我所读到的最为美丽的感伤类牧歌。在这里，自然是高贵的、富于灵性的、素朴的和既有广度又有深度的；人性在这里以最优美的形式表现出它那最高的价值。

因而，就牧歌而言——其他各类诗歌也是如此，在个性与理想二者之间我们必须仅择其一；因为，如果你希冀采取同时满足这两种需求的万全之策，除非你已经达到了炉火纯青的地步，否则就会

二者俱失。如果一位现代诗人认为，他已经充分领略了古希腊人的精神，不论他的题材怎样难以驾驭，他足可在希腊人自己的领域即素朴的诗的领域——同他们竞争，那就让他完全置于自己时代的感伤情趣的要求之外，关起门来干吧。诚然，他是否能赶上他的典范是大可怀疑的；原著与最精妙的摹本之间总会留下明显的差距；但是，如果他选择了这条道路，他无论如何一定会写出真正的诗歌。相反，如果他感到，他对于感伤诗歌的直觉使他向往理想，那就让他全心全意地去追求这一目标；让他不停地去追求纯粹的理想，直至达到理想的最高境界，不要顾及现实的东西是否还跟随着他，没有中途离开他。让他不要降格以求，采用这种损害理想的蹩脚的权宜之计，以便适应人性的弱点的需求；也不要驱逐理性，以便更易于讨好感情。让他不要将我们带回到我们的童年时代，以我们知性的最珍贵的收获去换取片刻的宁静——它只有在我们的精神的本能沉睡的时候才能维持；相反，让他引导我们去追求解放，为我们提供能够补偿胜利者的一切辛劳、使他获得幸福的更高的和谐！让他立志写出甚至能够在文明的产物中、在一切最好战最昂奋的生活条件下实现这种牧人的天真的牧歌；让他写出具有由文明扩充的思想、具有精美的艺术、具有最优雅的社会习俗的牧歌——一句话，这样的牧歌不是将人带回到古希腊阿卡狄亚的高原，而是引导他走向理想的乐土。

正如我设想的那样，这样的牧歌是关于人性在个性中以及在社会整体中与自身相一致的理想；它是欲望与责任之间自由的再结合；它是经过净化而升华到其最高的道德尊严的自然；简而言之，它就是运用于真实生活的美的理想。因而，这种牧歌的特征在于使现实与理想的一切矛盾完全和解——这些矛盾曾形成讽刺诗与哀歌诗的素材，清除这些矛盾，从而平息心灵中一切感情的冲突。因此，这类诗歌的主要风貌应该是宁静；然而，这种宁静是圆

满的结果，而不是怠惰的表现——这种宁静来自各种官能之间重新建立起来的均衡，并非来自废止这些官能的作用；它来自我们的力量的充盈，并非来自我们的空虚；简而言之，我们灵魂中的这种宁静伴随着对于无限的力量的感受。然而，正是由于这样设想的牧歌消除了一切斗争的观念，因此，它在表现运动变化方面会比我们前面提到的两类诗歌困难得多；不过，这是一个不可或缺的条件，没有运动变化，诗歌即不能打动人们的灵魂。最完美的一致性是必要的，但是，这种一致性不应损害多样性；我们一定要满足人的心灵，但是，不能因此而窒息灵感。关于牧歌的理论就是要向我们提供这个问题的答案。

这两类诗歌相互之间是什么关系，它们同诗歌的理想之间是什么关系？这里是我们已经确立起来的一些原则。

自然将这样的禀赋赐予素朴的诗人：他只是表现出不可分割的一致性，他在任何时候都是同一的和完整的，他在现实世界中表现出人性的最高价值。自然在相反的方面将非凡的才能赋予了感伤的诗人，或者更确切地说，它使他具有这样一种强烈的感情：这就是在他以外恢复抽象在他身上破坏掉的最初的一致性，使人性在他身上得以圆满，从有限的状态进入无限的状态。他们二者都力图完整地再现人性，否则即非诗人；但是，素朴的诗人在感性实在方面总是优于感伤的诗人，前者作为存在的现实来反映的东西，后者仅仅是渴望达到。每一个陶醉于他从素朴的诗中汲取的快乐的人都会感受到这一点。在素朴的诗中，我们感到人的能力得到发挥；我们感受不到空虚；我们的感受是统一的，我们无法对我们体验到的感受进行区分；我们在其中既领略到我们的精神的活力，又欣赏到物质生活的充实。由感伤的诗人所导致的心理倾向则与此截然不同。我们在这里感受到的是一种强烈的渴望，渴望在我们身上产生我们在素朴的诗中意识到并得到实现的和谐，渴望使

我们成为统一的整体，渴望人性的观念在我们身上完整地体现出来。由此产生的结果是，我们的精神始终处于运动和紧张的状态，在各种相互矛盾的感情之间犹豫不定；而我们在欣赏素朴的诗时，我们的精神则是宁静的、安闲的、与它自身和谐的和充分得到满足的。

然而，如果说素朴的诗人在现实方面胜过感伤的诗人，如果说他确实能够使某个对象活跃起来而感伤的诗人仅仅能从这个对象得到生动的直觉，那么，感伤的诗人得到的补偿是在下列方面远远胜过素朴的诗人：他能够为这种直觉提供比他的对手提供的更加伟大的并且是他所需要的唯一的对象。我们知道，一切现实皆低于理想；一切存在的东西都有界限，而思想是无限的。因而，感性实在中一切事物都要受到约束的这种局限性就是对素朴的诗人不利的一面，而理想的绝对的无条件的自由则有利于感伤的诗人。毫无疑问，前者达到了他的目标，然而，这个目标是有限的；我承认，后者不能完全达到他的目标，然而，他的目标是无限的。在这里我求助于经验。我们愉快地从素朴的诗人使我们置身于其中的精神状态走向现实生活与事物。与此相反，感伤的诗人总是使我们一度厌恶现实生活。这是因为感伤诗的这种无限的性质以某种方式使我们的心灵超越了它的自然尺度，以致它在感觉世界中找不到任何能够满足它的容量的东西。我们宁可转而对我们自己进行沉思，我们在这里为这种觉醒的向往理想世界的冲动寻找精神食粮；而在素朴的诗人那里，我们只是努力从我们自己中挣脱出来，探寻感性的对象。感伤的诗是退隐与寂静的产物，它邀请人们走向退隐与寂静；素朴的诗则是由生活的场面产生的，它把人们带回到生活。

我将素朴的诗称作自然的礼物，以此来表明思想无缘染指其中。它是最初的喷涌出来的东西，是一种幸运的灵感，如果它顺利

地产生出来，便不需要进行修改，如果它是失败的，也无法进行修改。素朴的天才的全部工作都凭借感受来完成；这是它的力量所在，又是它的局限所在。既然如此，一旦他没能以诗歌的方式来感受——这就是说，没能以完美的人性的方式来感受——那么，世界上便没有什么艺术能够弥补这一缺陷了。批评可以帮助他认识到这种缺陷，却不能用美来代替这种缺陷。素朴的天才必须凭借自然获得一切；他凭借意志什么也做不成，或者说几乎什么也做不成；倘若自然按照其内在的必然性在他身上发挥作用，他便可以将创作这种诗歌的念头付诸实现。确实，因自然而产生的一切都是必然的，那么，素朴的天才的一切作品——与独断的意志无关——无论其幸运与否，也都同样带有这种必然的特征。受暂时的约束是一回事，完全依照事物总体的内在必然性来创作是另一回事。如果我们将自然作为一个整体来看待，它是独立的和无限的；但在它的各种孤立的运行中，它又是贫乏的和有限的。这种区分也适用于诗人的天性。他极为幸福地充满灵感的这一瞬间依赖于在此之前的那个时刻，因而，能够对他产生作用的仅仅是一种有条件的必然性。但是，诗人现在要解决的问题是，使人物的个别状态非常符合这个人物的整体状态，因而，要以某种绝对的必然的方式将个性建立在它自身的基础上。因而，在充满灵感的瞬间，诗人必须摒除一切暂时的需要，不论对象本身有怎样的局限性，它决不应限制诗人的神思。然而，我们可以想象，只有当诗人将绝对的自由、将绝对丰富的本领带给对象的时候，只有通过在此之前的练习，已经准备好用他的全部人性拥抱万物的时候，上述的创作状态才是可能的。他只有在他生活于其中的世界获得这种练习和关于这个世界的直接印象。因而，素朴的天才有赖于经验，而感伤的天才则不得不从经验中摆脱出来。我们懂得，感伤的天才正是在素朴的天才完成创作的地方开始他自己的创作；他的优势在于运用从他自身

取得的要素使一个有缺陷的对象完善起来，通过他自身的力量使自己从有限的状态进入一种绝对的自由。因此，素朴的诗人需要外部的帮助，而感伤的诗人则以他自身的资质来孕育的才华，依靠他自己来得到净化。前者需要美丽生动的自然、富于诗意的世界和将自己的眼光投向外部世界的素朴的人性；因为，他进行创作时无需离开感性的领域。如果外部世界不再帮助他，如果他为不能诉诸理性的物质所包围，那么就有可能产生两种情况：如果作为诗人的一般特征在他身上起作用，他就会跳出他所从属的诗人的行列，成为一个末流的感伤诗人，如果他作为素朴的诗人的独特的个性占上风，他就会离开他的同行，去做一个普通的人，以保持其自然的本性。前一种选择或许代表了古代罗马以及现代的一些主要的感伤诗人的情况。这些今天以观念打动我们的诗人倘若生在另一个时代，移居另一个地域，他们就会以个性的真实与素朴的美来令我们陶醉。后一种选择对于生在一个鄙俗的世界中、不甘心离开自然的诗人来说几乎是不可避免的事情。

上面的情况我指的是看不到现实的自然；然而，我们必须以最大的谨慎将现实的自然与真正的自然区别开来，而真正的自然才是素朴诗歌的题材。现实的自然随处可见；但是，真正的自然则十分稀有，因为，它要求那种决定它存在的内在的必然性。任何一次激情的迸发都是真实的，不管它多么粗俗——它甚至可能是真正的自然；但是，它不是真正的人的天性，因为，真正的人性则要求，在我们身上自我指引的本能应该参与这种情感的表露，并且这种本能的表现应始终是高贵的。一切道德卑劣的东西都是现实的人性的表现，然而，我希望这些不是真正的人的本性，而真正的人的本性则始终是高贵的。因现实的人性与真正的人性之间的这种混淆在批评与艺术实践中所造成的各种鉴赏力的失误不可胜记。在“它们是真实的自然”这一托辞的庇护下，最轻薄琐屑的东西都得

到人们的容许并受到称赞。现实世界中不能容许的漫画讽刺却被小心翼翼地保留在诗歌的世界中，并且按照自然本身来创作！当然，诗人可以模仿低级的人性，这种人性由此进入讽刺诗人的领地；但是，诗人一定要用本质上美的东西支持并提高对象，题材的粗俗一定不要过多地降低模仿者（诗人）的人格。如果当其描写对象的时候他自身具有真正的人性，他所描写的对象就是无偏颇的；然而，只有在这个条件下，我们才容许诗人对现实的忠实的再现。当讽刺的大棒落入那些自然本来是让他们掌握其他工具的人们的手中时，当这些全无诗歌方面的才具而仅仅能像猿猴一样模仿的人以损害我们的鉴赏力为代价而无情地挥动这根大棒的时候，我们这些读者就不幸了！

然而，粗鄙的天性甚至对素朴的诗人也是有害的；因为，素朴的诗人是由感受能力与思维能力的这种良好的和谐构成的，而这种和谐还仅仅是一种观念，从没有真正实现过。甚至在这类诗人中最幸运的天才身上，感受力总是或多或少地胜过活动力。然而，感受力又往往或多或少地服从于外部印象，只有创造力的持续不断的活动才可能阻止物质对这种品质的盲目的冒犯。物质对感受力每进行一次盲目的冒犯，诗人的感情就变得粗鄙而不是富于诗意。

从荷马到博德默尔，没有一位素朴诗歌的天才完全绕过这个陷阱。显然，对于那些不得不同外部的鄙俗进行斗争，或者对于那些因缺乏严格的约束而与他们内在的优雅分手的人们来说，这是最为危险的。上面提到的第一种困厄就是为什么那些甚至具有很高修养的作家也不是总能摆脱平庸的原因——而平庸阻止了许多杰出的天才达到自然天性感召他们去博取的地位。由于这个原因，一个不得不将其才具主要用来处理现实生活场景的喜剧诗人在风格和表达上更容易养成庸俗的习惯——我们可以在阿里斯托

芬、普劳图斯以及追随他们的诗人身上证实这一点。甚至莎士比亚——尽管他卓越非凡——也时常使我们跌落得如此低下。还有洛普·德·维加、莫里哀、勒尼亚尔、哥尔多尼也经常让我们为平庸所困扰。霍尔贝格将我们拉下这个泥沼。施莱格尔——最具才智的德国诗人之一——完全具有使他成为第一流诗人的天才；真正的素朴的诗人盖勒特；拉比纳；如果我有理由将莱辛也纳入这一类诗人的话，还有莱辛本人——他是一位在批评方面具有很深造诣的学者和对自己的才能进行审慎的检验的人——所有这些诗人都在不同程度上因他们选来作为自己讽刺题材的自然平庸与毫无灵气的运动而受到损害。至于这类诗歌的更为现代的作家，我不想提到他们的名字，因为，我无法使任何一位作家免于这种批评。

然而，不仅素朴的天才面临过分接近粗鄙的现实的危险；这种在表达手法上的容易掌握，甚至这种过分接近现实的性质都怂恿那些拙劣的模仿者希冀在诗歌上一展才华。感伤的诗尽管也具有足够的危险性，但它却具有将这些拙劣的模仿者拒之门外的优点，因为，并不是人人都向往理想；然而，素朴的诗歌使他们相信，只要有感情和幽默，你只需模仿真实的自然即可赢得诗人的头衔。当平庸不是用艺术的面纱将其可憎的性质掩盖起来，而是力求使自己显得素朴和亲切的时候，没有比这种平庸更令人讨厌的了。这就使得那些为德国人所喜爱的令人难以置信的平庸琐屑的东西冠以素朴滑稽的歌谣为名目，给围在精美的圆桌旁的人们带来无穷的乐趣。这些平庸之作以善意的幽默与感伤情调为借口竟能得到人们的容忍；人们倒是应该十分谨慎地驱逐这种善意的幽默与这种感伤情调。普莱斯河畔的诗人们尤为可鄙；塞纳河与易北河畔的其他一些诗人与他们相互应和。如果说这些诙谐幽默是浅薄无聊的，那么，充斥于我们的悲剧舞台的激情同样是可鄙的，因为，它不是在模仿真正的自然，它仅仅是对于实际生活的无聊、鄙俗的再

现。因此，在流过一通眼泪之后你会感到，好像你刚刚去过医院或读过萨尔茨曼的《人类的苦难》。然而，讽刺诗与具有喜剧色彩的传奇表现不幸与苦难更为糟糕，这类体裁以更为切近的手段处理日常生活，因而，正像边防的哨卡一样，这类工作应该让更可靠的人去担任。的确，他本身就是他那一时代的人并对时代进行了拙劣的模仿的人最不适合作他那一时代的画家。然而，由于毕竟再也没有比在我们熟悉的人们中间把一个滑稽的人物——一个大胖子抓到手上，画一幅蹩脚的肖像画更容易的事情了，因而，诗歌灵感的死敌们也常常用这种方式涂抹一些东西来取悦朋友。的确，一颗纯洁的心灵，一颗修养良好的头脑决不会将这种粗鄙之作与素朴的天才的作品相混淆。然而，感情的纯净恰恰是一种十分缺乏的东西，在大多数情况下，人们除去希望满足感官的需求丝毫不会想到精神方面的需求。有一种本来十分正确的观念但是被人们误解了，即认为才子之书要使精神得到休息，这个观念对于助长这种放纵起了一定作用——如果在阅读时没有更高贵的东西来充实我们的精神，而读者以及作者的主要兴趣即在这样的消遣，我们可以将这种消遣称为放纵。这是因为，粗鄙的天性在过度紧张的时候只有依靠空虚才能使其得到恢复；甚至对于更高贵的理智来说，当它没有与之相称的修养来支持的时候，也只能通过在感官的享乐方面发挥作用，通过无视精神的需求来得到休息。

诗歌天才应该有足够的力量，凭借自由的内在的能动性超越一切偶然的障碍——这类障碍与任何一个特定的条件都是分不开的，达到对人性的各种力量的绝对充分的再现；另一方面，他又不能不受人性这一观念所包含的必要的限制；因为，只有人性范围内的这种绝对的东西才是他要研究的真正的问题。素朴的天才不会越出这个范围，但却面临着以损害内在的必然性为代价，将外部的必然性与偶然的需求包括进来，以至于不能使这个范围完全充实

起来的危害。相反，感伤的天才所面临的危险是，由于试图除去一切限制而完全取消人性，他不仅根据自己的权力与义务在绝对可能性的范围内超越有限的确定的现实，或者换句话说，进行理想化，而是甚至超越可能性，或者换句话说，进行幻想。过分紧张这一缺点恰恰产生于感伤手法的特殊性质，正如与之相对的缺点惰性产生于素朴天才所特有的手段。素朴的天才总是让自然居于主导地位，对自然不加限制；由于自然在其具体的现象中总是从属于某种需求，因而其结果就是，素朴的感情并不总能强烈到足以抵制目前偶然的限制的程度。与此相反，感伤的天才把现实世界抛在一边，以便上升到理想并且以自由的主动性来驾驭他的材料。然而，理性总是渴望按照规律达到不受条件约束的境界，因而，感伤的天才并不总能保持足够的冷静，以便自始至终不间断地将自身限制在人性的观念所限定的范围之内——理性甚至在其最自由的活动中，都必须始终将自己限制在这个范围内。他只能在与他自由的能动性相称的接受性的帮助下将自己限制在这个范围内；然而，最普遍的情况是，这种能动性在感伤的诗人身上胜过接受性，正如接受性在素朴的诗人身上胜过能动性一样。因此，如果说素朴的天才的作品中有时缺乏灵感，那么，在感伤的诗歌中则常常漏掉了对象。因而，尽管他们从相反的方向出发，他们同样都跌入了空虚，因为，在审美判断面前，没有灵感的对象和没有对象的灵感都等于虚无。

那些过多地取材于思想、凭借内心丰富的观念而不是凭借感觉的启示来设想诗歌画面的诗人都或多或少有走上这样的迷途的可能性。在他们的创作中，理性过于轻视感性世界的各种界限，思想总是走得太远，以至于经验无法追随其后。当观念走得太远时，不仅没有任何经验与之相适应——正如在美好的理想中见到的情况那样——而且，它与一切可能的经验所依赖的条件相对立，因

而，为了实现这种观念，诗人就必须完全抛弃人性，此时，它就不再是具有诗意的思想，而只是被夸张了的思想；这就是说，我们假设这种思想自称是可描绘的和富有诗意的，否则，就思想本身而言，它只要不自相矛盾就可以了。如果某种思想是自相矛盾的，那它就不是夸张，而只是无稽之谈；因为，不存在的东西不可能超出它自己的限度。然而，当我们不把思想作为想象力的对象，我们也就没有理由说它是被夸张的。因为，纯粹的思想是无限的，而无限的东西同样不可能超出任何限度。因而，夸张只是那种不会损害逻辑的真实，仅仅损害感觉的真实而又自命为感觉的真实的东西。所以，如果一位诗人不幸为自己的画面选择了这样一些人物，他们仅仅是超人性的和无法描绘的东西，那么，他只能通过放弃诗人的身分，不将这样的题材交给他的想象力去处理来避免使用夸张。否则就会出现下面两种情况：要么想象力将其自身的局限性运用到对象身上，使绝对的对象变为有限的人间的对象——正如希腊诸神那样；要么这个对象抛开想象力的限制，即使想象力变得无效；这恰恰就是夸张。

我们应该将感情的夸张与描写的夸张区分开来：我们讨论的是前者。感情的对象可能是非自然的，然而，感情本身应该是自然的，并且应该相应地用自然的语言来表述。夸张的感情可能来自热情的心灵与真正富于诗情的性格，而夸张的描写则总是暴露出一颗冷漠的心，并且经常表明缺乏诗歌方面的才能。因此，夸张对于感伤的诗人来说没有什么危险，只是对不具有诗歌才能的模仿者才是危险的；因而，它常常与老生常谈、平淡无味甚至于卑劣低下一同出现。感情的夸张亦有其真实性，并且它一定会有一个真实的对象；因为自然唤起了它，所以，它容许有表达的素朴，它从心灵中发出，也能打动人的心灵。然而，由于它的对象不是从自然中产生的，是由知性人为地创造出来的，因此，这个对象仅仅具有逻

辑的真实性，感情也不是纯粹的人的感情。爱洛绮丝对阿贝拉尔、彼德拉克对劳拉、圣·普乐对朱丽、维特对绿蒂的爱情，以及阿伽宋、凡尼亚斯、彼莱格利奴斯这些维兰德作品中的人物对于他们理想中的对象的爱恋并非只是幻想：这种感情是真实的，只是对象是人为创造的和超自然的。如果他们的思想仅仅拘泥于纯粹的感情真实，他们的头脑中也不会有如此的遐想；然而，如果相反，仅仅依靠想象力的作用而不具有内在的价值，这样的夸张也不会打动人的心灵：只有凭借理性才能打动人的心灵。因此，我们一定要使这种夸张遵守一定的规则，但是，它是不可轻视的；那些嘲弄它的人最好是弄明白，他们引以为骄傲的才智是否缺乏感情，是否缺乏如此敏锐的理性。对于构成骑士的爱情故事特征的勇敢与荣耀的过分的敏感——尤其是西班牙的那些骑士的爱情故事——即属于这一类；法国与英国的最佳感伤小说中优雅的甚至是可笑的温柔也是如此。这种感伤情绪不仅在主观上是真实的，并且在客观上也并非没有价值；它们是从某种道德感产生的纯正的感情，只有当它们超出了人性的真实的界限时才应受到指责。倘若没有这种道德方面的真实，它们怎么能如此强烈地感人肺腑呢？当诗人使道德和宗教的狂热、爱国精神以及对自由的热爱得到升华时，上述的评语也同样适用。由于这类感情的对象总是某种纯粹的观念，而不是外部的经验，因而，具有独特的能动性的想象力在这里即有一种危险，它不能像在其他地方一样被一个可见的对象唤回到一定的界限以内。然而，不论是常人还是诗人都不能脱离自然的法则，除非使自己服从于理性的法则。他只能为理想而放弃现实；因为，在这两个支持点中自由必须选定一个。但是，从现实到理想十分遥远；想象力以其武断的幻想和不受约束的自由出现在这二者之间。因而，一般的人，尤其是诗人，当他凭借知性的自由从感觉的支配下摆脱出来，而不是凭借理性的法则将他置于感觉的支配下，也就

是说，当他借助纯粹的自由抛弃自然的时候，其结果必然是，它完全摆脱了一切法则，成了虚无缥缈的幻想的牺牲品。

经验证明，所有的民族以及个人，当他们与自然的可靠的指引分手时实际上即处于这种状态中；诗人也同样因此而误入歧途。真正的感伤诗歌的天才，如果他的目的在于将自己提高到理想的境界，他一定会超越现实存在的自然的界限；然而，虚假的天才则毫无分别地跨越一切界限，自以为想象力的这种狂奔就是诗歌的灵感。真正的诗歌天才决不会犯这样的错误，因为，他仅仅是为了理想才放弃现实，或者只有当诗人忘掉自我时才会如此；不过，他的主要倾向可能使他在感觉范围内进行夸张。天才的范例可能会促使其他人去追逐各种悖谬的观念，因为，那些仅有活跃的想象力而知性薄弱的读者仅仅注意到他在处理现实存在的自然时所具有的自由，而在模仿其已经得到升华的内在本质的必然性上则不能望其项背。感伤的天才在创作道路上所碰到的困难，也同样困扰着素朴的天才的创作。如果说一位素朴诗歌的天才创作每一部作品都遵从天性的自由和自发的冲动，那么，企图模仿天才而又缺乏才能的人则不会心甘情愿地考虑到，同伟大的诗人相比，他自己的天性则是个糟糕的向导。素朴诗歌的杰作一般总要招致一大堆陈腐无聊的作品问世，感伤诗歌的杰作则引来狂热而怪诞的抒情之作——只要我们研究一下文学的历史，这个现象即不难证实——其原因即在于此。

有两句关于诗歌的格言很流行，这两句格言单独看来都是正确的，但就人们一般的理解来看，它们则是相互抵消的。第一句格言是，“诗歌应作为娱乐与休息的工具”，前面我们已经谈到，这句格言对于诗歌中平淡无味的杜撰是十分有利的。第二句格言是，“诗歌应有益于人性的道德进步”，这句格言为关于最疯狂和最夸张的人物的理论与意见提供了庇护。让我们更缜密地考察一下这

两句格言将是十分有益的，人们是如此经常地谈论到这两句格言，又是如此经常地对它们作片面的理解并加以错误的运用。

当某种事物使我们从一种被强迫的状态进入一种我们感到十分自然的状态，我们就说，这个事物使我们愉快。我们的全部问题是要搞清楚，我们的自然状态其实质在哪里，被强迫的状态又意味着什么。如果我们仅仅将自然的状态理解为我们的一切肌体力量的发挥和从一切束缚中摆脱出来，那么其结果就是，理性因抵制感性的东西而做出的每一个动作都是一种我们遭受的暴力，而与肌体的运动相联系的精神的休息就成了一种良好的娱乐。但是，如果我们认为，我们的自然状态是表达人性与自由地处置我们的一切力量的无限能力，那么一切分裂这些力量的因素即构成了一种被强迫的状态，娱乐就是一种使我们的一切自然本能达到和谐的东西。如此看来，第一种理想的娱乐是由我们的感官本能的需求直接决定的；第二种理想的娱乐则是由人性的自主的能动性决定的。在这两种娱乐中，我们能够向诗人要求哪一种呢？从理论上讲，这样的问题是不能允许的，因为，谁也不会将人性的理想置于兽性之下。然而，在实际中人们对于诗人的要求主要是偏重于感性理想一方面的，就大多数的人的爱好来说——尽管并非敬意——人们对这类作品的要求也是受感性理想制约的。人们的精力大多忙于令人疲惫的劳动，否则，即沉浸在催人入睡的享乐中。劳动使休息成为一种合理的需求，一种远比道德本能更为迫切的需求；因为，身体的需求必须首先得到满足，然后精神才可能提出它自己的需求。另一方面，享乐使道德本能陷于麻痹。由此看来，一般人身上的这两种倾向对于感受真正的美是极为有害的，因而，甚至在最优秀的人们中间能够在美学方面作出正确判断的人亦寥寥无几。美产生于精神与感官的和谐；它诉诸人的一切官能，一个人只有在使他的一切能力充分发挥出来的时候才能感受到美。他必须带着不受

拘束的感觉、宽阔的心胸和充满活力的精神来鉴赏美。人的一切本能都必须处于活跃的状态，迥异于那些为抽象所分裂、因各种公式而变得狭隘或因精力专注而被削弱的人们的精神状态。毫无疑问，他们需要某种感觉材料，但是，他们不是为了使思想活跃起来，仅仅是为了使思想停止活动。他们会问，从什么束缚下摆脱出来？他们希冀从抑制他们的怠惰的重担下摆脱出来，而不是要求从束缚他们的能动性的羁绊中摆脱出来。

了解到这些情况之后，我们还会因那些在美学上的平庸之辈获得成功，或者因那些心灵狭隘的人对真正的具有活力的美恼怒不已而感到惊讶吗？他们指望在美的作品中找到一种情趣相投的娱乐，而他们悔恨地发现，欣赏美的作品需要他们表现出一种力量——而这种力量是他们无法提供的。他们总是受到平庸之辈的欢迎；不管他们的精神多么贫乏，他们仍然使用更小的力量来汲取作者的灵感。他们卸掉了思想包袱，他们的天性枕着陈词滥调的柔软的枕头在极乐的空虚中悠然自乐。在塔丽亚和墨尔波墨涅的神庙中——至少，对我们来说是如此——愚蠢的学者和精疲力竭的商人躺在女神那宽阔的胸前，他们的智力被锁在沉沉的梦乡，而他们那迟钝的感官则兴奋起来，他们的想象力随着轻柔的摇动而得到抚慰。

即使具有最佳鉴赏力的人也偶有失误的情况，发生在一般民众身上可以得到宽容。在长时间的劳作之后，人体本能所需要的那种闲暇时刻是不利于审美判断的，因而，在那些繁忙的社会阶层中间，很少有人在鉴赏方面作出可靠的判断。再也没有比学者们在世上那些修养良好的人们身旁在审美问题上出乖露丑更普遍的事情了；那些专门的批评家则主要是真正的鉴赏家们的笑柄。他们的见解夸大、粗糙或漫不经心，往往把他们引入歧途，他们只能作出方法技巧上的判断，不能作出审美的判断——而审美的判断总是

涵盖作品整体，并且，感情在这里起决定作用。如果他们仁慈地将自己限制在方法技巧方面，他们的批评或许还有些益处，因为，诗人在灵感勃发的时候和读者陶醉在作品中的时候，他们都很少注意到细节。然而，当我们看到这样一些粗鄙之人——他们将一切辛劳与努力都用在某些细微的能力上——将他们微不足道的个性标榜为普遍的完美的感情、满头大汗地宣布他们的审美判断时，我们只会感到这个场面尤为滑稽可笑。

我们看到，一般人对于诗歌应该向我们提供的那种娱乐所抱有的见解过于狭隘了，并且仅仅局限于一种单纯的感性需要。而人们对于另一个观念——即诗人应该谨记在心的道德提高——的理解又由于只设了一个过于纯粹的理想的目标而过于宽泛。

事实上，就纯粹的理想而言，道德提高可以无限地进行下去，因为，理性是不受任何感性的界限的约束的，它只有在绝对完美的境界中才能找到安宁。只要能设想出更优越更崇高的东西，理性就不会满足；它在判断上极为严格，它不承认缺陷与有限的自然的辩解。它只承认那超越时间与空间的思想的界限，因而，诗人既不能将（纯粹的〔说教的〕理性为他勾画的）这种道德提高的理想作为自己的目标，又不能将满足感官本能的娱乐的粗劣的理想作为自己的目标。这一目标只能是，在不破坏我们的人性的基本观念、不取消人性的界限的条件下，使人性从偶然的重重阻碍中解脱出来。一切超越这一界限的东西都是夸张，如果诗人误解了高尚这一概念，他就极容易在这样的流沙中遭受灭顶之灾。然而，不幸的是，如果他不超越这个界限几步，他就不能达到高贵的人性的真正的理想。为了达到这样的高度，他必须放弃现实世界，因为，和每一种理想一样，诗人只能从它的内在的道德源泉中将它提取出来。他不会在纷繁的尘世生活中找到它，他只能在他的心灵中，并且只能在他的宁静的沉思中找到它。然而，他在与现实的这种分

离中很容易看不到人性的一切界限，在寻找到纯粹的形式时，他很容易沉湎于武断的毫无根据的观念中。理性可能将自己过多地从经验中抽象出来，这样，注重实际的人在现实生活的挤压下就无法将沉思的精神在思想的安宁的道路上发现的东西付诸实践。因而，构成一个耽于幻想的人的要素本来可以使他成为一个圣人；圣人的长处并不在于从未作过一个幻想家，而在于他并没有始终作一个幻想家。

如此看来，我们既不能让劳动者根据他们的需求确定娱乐的功能，又不能让思想家根据他们的思辨确定提高道德的功能，以免他们一个使诗歌具有过多的物质性，另一个使诗歌过分地偏于超自然的夸张。由于这两种意见支配着大多数人对于诗歌的评价，因而，我们必须就教于这样一个阶层的人，他们是能动的有活力的，但并非像奴隶那样劳作；同时又是富于理想的，但并非耽于幻想；他们使生活的实在在尽可能少的界限中统一起来，他们顺应人事的潮流，但并不为人事所役使。只有这个阶层的人才能保存人性的美好的统一和谐，所有的劳动都会在片刻间扰乱这种和谐，而劳动的生活则会毁坏这种和谐；只有这个阶层的人才能在一切有关纯粹的人的事情上根据自己的感情提出普遍的判断标准。这样的阶层是否存在着，或者目前存在于类似的条件中的这个阶层是否符合这一理想的观念，我不想对此进行探讨。如果这个阶层不符合理想的观念，那它只能自责。在这个阶层中——在这里，我们仅仅将它视为一种理想——素朴的性格与感伤的性格应该互相避免走到夸张与松弛的极端。因为，这二者任何一个都不能穷究美好的人性这一观念，这一观念只有在二者的结合中才能被表现出来。

本文根据《席勒美学与哲学论文集》译出。

（韩慧强 译）

珀西·比希·雪莱

1792—1822

珀西·比希·雪莱1792年8月4日生于英格兰萨塞克斯郡的菲尔德·普拉西。他的父亲是一位律师和议会议员。雪莱12岁的时候进入伊顿公学。由于他坦率的无神论思想，他被同学们称为“疯狂的雪莱”。1810年他进入牛津大学学习，由于他写了攻击宗教的小册子，5个月后被学校开除。

1811年，雪莱和一位16岁姑娘海里霭·威斯布鲁克私奔。他们于1815年分手，第二年，海里霭自杀了。海里霭死后，雪莱同威廉·葛德文的女儿、作家和政治哲学家玛丽·沃尔夫斯通克拉夫特·葛德文结婚。

1818年，雪莱全家离开英国，前往意大利，诗人在那儿度过了他的余生。这时，他已出版了三首长诗：《麦布女王》、《阿拉斯特》和《伊斯兰的起义》。

在他生命最后的几年时间里，雪莱在意大利旅行。他邀朋友们，特别是拜伦和他一起旅行，并不断地写诗，诗的题目和写作方法都具有他那个时代浪漫主义风格的特点。他最著名的长诗是《阿多尼斯》，这是为哀悼济慈之死而写的一首挽诗。

雪莱首先把自己看作是一个改革者和消除生活中邪恶和丑陋的美的捍卫者。马修·阿诺德这样来描述雪莱的浪漫主义：“一个美丽而徒劳无益的天使，他的发光的翅膀徒然地敲碎了空虚。”

1822年7月8日，当他和一位朋友一起乘船离开意大利的来

航(里窝那)时，溺水身亡，后来他的尸体被找到，并在海滩火化。

当雪莱试图为诗辩护的时候，他把这件工作做得非常彻底。在《为诗辩护》中，他力图证明，诗人是哲学家；他们是道德法和国家法的创造者和捍卫者；如果没有诗人，科学家既不能创立他们的理论，也发展不了他们的创造能力。

为什么可能对诗人——在许多人看来，诗人在最坏的情况下不过是无用和无关紧要的，在最好的情况下，也不过是没有实际用处的欢悦——提出那样过分的要求呢？

雪莱在文章一开始，就把"推理"和"想象"区分开来。他说，想象是"综合的原理"，推理是"分析的原理"。想象涉及存在，推理涉及联系。"推理列举已知的量，想象则个别地并从全体来领悟这些量的价值。"

"诗，"他接着说，"一般说来，可以解作'想象的表现'"。我们马上明白，他指的不仅仅是韵文。"自来用以区别诗人和散文家的标准，"他写道，"都不脱鄙俗的错误。"他说，培根是一位诗人，柏拉图也是——不是由于他们文笔优美（虽然他们的文笔确实优美），而是由于他们讲的是真理。对雪莱来说，任何一个重要的真理，从根本上说都是诗。"诗是生活惟妙惟肖的表象，表现了它的永恒的真实。"

但诗也不仅仅是写作。"诗的能力有二重作用：它一方面替知识、力量和快感创造了新的资料，另一方面它在人们心中唤起一种欲望，要去再现这些资料。"正是由于这种作用，诗才成为道德和法律的创造者和拥护者。但也正是这个原因，诗引起了并期待着科

插图作者注："雪莱和'云雀'引起联想，人和鸟，虽然寓于脆弱的躯体内，却具有顽强的活力。"

HAIL to thee, blithe spirit!
Bird thou never wert—
That from heaven or near it
Pourest thy full heart
In profuse strains of unpremeditated art.

学发现。雪莱强调，科学长于分析；它仅仅阐述已知事物之间的联系。诗才能发现新事物。它组合而不是分开。它创造而不是破坏。它产生一个而不是多个。如果没有诗人去发现新的事实，科学就不会发现这些事实之间的联系。

考虑到诗这个词的这种崇高的含意，可能没有人愿意为雪莱的观点而争论。显然，根据雪莱对这个词的理解，有一些是"诗人"的科学家。牛顿是这样的人。爱因斯坦也是这样的人。他们都有着必不可少的想象力。政治家也可能是诗人。但丁有一个有时被讲求实际的现实主义者称之为世界政府的"梦"。那个梦，如在《论世界政府》中所表达的，可能永远不会——完全或彻底地——实现。然而，但丁所主张——雪莱可能也这样主张——的事情，却是今天世界上为什么会存在联合国的原因。伟大的思想首先出现在诗人的头脑中。具有理性的人，他们是必要的，则紧随其后。

《为诗辩护》中最著名的话，是它的结束语："诗人是世间未经公认的立法者"。这句话一直被认为是毫无意义或"富有浪漫主义色彩"的夸张之词。但仔细阅读这篇文章以后，我们就会发现，它是有道理的。它是从雪莱所说的话中得出的结论。考虑一下他的看法吧，他的看法是确凿无疑的。

（张胜纪 译）

为诗辩护

所谓推理与想象这两种心理活动，照一种看法，前者指心灵默察不论如何产生的两个思想间的关系，后者指心灵对那些思想起了作用，使它们染上心灵本身的光辉，并且以它们为素材来创造新的思想，每一新思想都具有自身完整的原理。想象是 *topoein*（创造力），亦即综合的原理，它的对象是宇宙万物与存在本身所共有的形象；推理是 *logizein*（推断力），亦即分析的原理，它的作用是把事物的关系只当作关系来看，它不是从思想的整体来考察思想，而是把思想看作导向某些一般结论的代数演算。推理列举已知的量，想象则各别地并且从全体来领悟这些量的价值。推理注重事物的相异，想象则注重事物的相同。推理之于想象，犹如工具之于作者，肉体之于精神，影之于物。

一般说来，诗可以解作"想象的表现"；自有人类便有诗。人是一个工具，一连串外来和内在的印象掠过它，有如一阵阵不断变化的风，掠过埃奥利亚的竖琴，吹动琴弦，奏出不断变化的曲调。然而，在人性中，甚或在一切有感觉的生物的本性中，却另有一个原则，它的作用就不像风吹竖琴那样了，它不仅产生曲调，还产生和音，凭借一种内在的调协，使得那被感发的声音或动作与感发它的印象相适应。这正如竖琴能使它的琴弦适应弹奏的动作，而发出一定长度的音响，又如歌者能使他的歌喉适应琴声。一个小孩独自游戏，往往以自己的声音和动作来表示自己的快感，而每一变化的音调，每一不同的姿势，由快乐的印象唤起的，都与符合这印象的实物对型发生确切的关系，它们就是这印象的反映；

并且又如风停之后，竖琴犹有袅袅的余音，小孩也会用自己的声音和动作来延长快感的效果，借此也延长自己对快感的原因的体味。那些表情对于使小孩愉快的事物的关系，无异于诗对较高事物的关系。野蛮人（野蛮人之于历史年代，犹如儿童之于人生岁月）表达周围事物所感发他的感情，也是如此；语言，姿势，乃至塑像的或绘画的摹拟；不外是事物以及野蛮人对事物的理解两者结合而成的表象罢了。人在社会中固然不免有激情和快感，不过他自身随又成为人们的激情和快感的对象；情绪每增多一种，表现的宝藏便扩大一分；所以语言，姿势，以及摹拟的艺术，既是媒介，又是表现，好像同时是铅笔与图画，凿子与塑像，琴弦与和声。自有两个人同时存在之日，社会的同情，或者如同社会因素那样是社会所赖以发生的一些法则，便开始发展了；未来之蕴藏于现在，有如植物之托根于种子；平等，差异，统一，对比，彼此依赖遂成为原则——唯有这些原则能提供动机，使得社会上的个人，既过群居生活，其意志便可以依此而决定，而表现为行为；于是在感觉中有乐，在情操中有德，在艺术中有美，在推理中有真，在同类的交往中有爱。所以，甚至在社会的幼稚时代，人在语言与行动上早已遵守某种规则，这规则与事物及其产生的印象所有的规则绝不相同，因为一切表现都遵从它所从出的根源的规律。然而，这些比较一般性的考究，我们可以撇开不谈，因为它们涉及社会本身的原理的探讨，我们只限于考察想象究竟以如何方法表现为种种形式。

在上古时代，人们跳舞，唱歌，摹拟自然的事物，在这类动作中，正如在其它动作中那样，遵守着某种节奏或规则。然而，在跳舞的动作，唱歌的调子，语言的配合，以及许多自然事物的摹拟等方面，人人所遵守的规则虽然是相似的，却绝不是完全相同的。因为每一种摹拟的表现总有其独特的规则或节奏，使听者和观者从这一规则比从任何其它规则感受到更强烈、更纯粹的快感；近代

作家把接近这规则的感觉能力称为趣味或鉴赏力。当艺术还在幼稚的时代，每个人遵守一个规则，它或多或少接近于产生最高快感的那个规则：不过差别并不怎样显著，所以不能感觉到其间有差别，除非有些场合，这种审美的能力极其卓越（因为我们可以把最高快感与其原因的关系称为审美力）。审美力最充沛的人，便是从最广义来说的诗人；诗人在表现社会或自然对自己心灵的影响时，其表现方法所产生的快感，能感染别人，并且从别人心中引起一种复现的快感。诗人的语言主要是隐喻的，这就是说，它指明事物间那以前尚未被人领会的关系，并且使这领会永存不朽，直待表现这些关系的字句，经过时间的作用，变成了若干标识，但这些标识只代表思想的片断或种类，而不能绘出整部思想的全景。人们的联想已是漫无组织了，如果没有新的诗人出来创造新的联想，语言就不足以表现人类交接中一切比较崇高的目的了。培根① 爵士说得好，这些比喻或关系乃是"自然的同一的足迹，印在世间的不同的万物上"②；他并且认为：能领会这些关系的能力，是一切知识所共有的公理的渊薮。在社会的幼稚时代，每个作家必然是一个诗人，因为在当时，语言本身就是诗；做一位诗人，就是领会世间的真与美，简言之，就得领会善，而所谓善，第一依存于存在与知觉间的关系上，第二依存于知觉与表现间的关系上。每种离其起源不远的原始语言，本身就是古史始末诗③的渊源；至于编纂渊博的词典和区别精微的语法，则是后世的工作，只可以视为诗创作上的目录和形式而已。

然而，诗人们，抑即想象并且表现这万劫不毁的规则的人们，

---

① 培根(1561—1626年)，英国著名的哲学家和散文家，著作甚多，其代表作有《崇学论》及《新工具》。——译者

② 见培根用拉丁文写的《崇学论》，第3卷，第1章。

③ 所谓"古史始末诗"，是根据一个古代传说而写的若干首叙事诗，彼此相连，成一个体系，而又可以各自独立成一首史诗。——译者

不仅创造了语言，音乐，舞蹈，建筑，雕塑和绘画；他们也是法律的制定者，文明社会的创立者，人生百艺的发明者，他们更是导师，使得所谓宗教，这种对灵界神物只有一知半解的东西，多少接近于美与真。所以，一切原始宗教都是譬喻的，或者可以视作譬喻的，如同司阍神①那样，具有假和真的两重面目。依据诗人生存的时代和国家的情况，在较古的时代，诗人都被称为立法者或先知②；一位诗人本质上就包含并且综合这两种特性。因为他不仅明察客观的现在，发现现在的事物所应当依从的规律，他还能从现在看到未来，他的思想就是结成最近时代的花和果的萌芽。我并不是断言诗人就是广义的先知，我也不承认诗人能预言未来之事的情况，像他能预见未来之事的精神一样的准确：这类见解是迷信的托词，硬说诗是预言的属性，预言反不是诗的属性。一个诗人混然忘我于永恒、无限、太一之中；所以在他的概念中，无所谓时间、空间和数量。表示时间的不同、人称的差异、空间的悬殊等等的语法形式，应用于最高级的诗中，都可以灵活运用，而丝毫无损于诗的本身；埃斯库罗斯的合唱曲③，《约伯记》，但丁《神曲》的《天堂篇》，都比其它作品提供更多关于这一事实的例证，可惜本文限于篇幅，不容我引证。雕塑、绘画和音乐的创作，则是更加明确的例子了。

语言，颜色，形相，宗教，以及文明行为的习惯，都是诗的工具和素材；如果我们用譬喻的说法，说果即是因，那末，这些都可以称为诗。然而，狭义的诗却表示语言的、尤其是具有韵律的语言的特

---

① 司阍神是古意大利的神，有两个面孔，朝着不同的方向，因此常被奉为守门之神。——译者

② 在古希腊诗人曾被称为立法者，譬如梭伦；在《圣经》里，好些先知都是诗人，譬如耶利米。——译者

③ 埃斯库罗斯，纪元前5世纪中叶的古希腊悲剧家，所谓"合唱曲"是古希腊悲剧特有的一种因素，在两场戏之间，由一队歌人出来演唱一两首曲，其作用是解释或者咏叹剧中情节，并且填补两场的空白，等于现代戏剧的"幕"。——译者

殊配合，这些配合是无上威力所创造，这威力的宝座却深藏在不可见的人类天性之中。而这种力量是从语言的特性本身产生的，因为语言更能直接表现我们内心生活的活动和激情，比颜色、形相、动作更能作多样而细致的配合，更宜于塑造形象，更能服从创造的威力的支配。因为语言原是武断地由想象产生的，仅仅与思想发生关系；但是所有其它艺术的素材、工具和条件彼此之间也有关系的，不过这些关系在概念与表现之间成为障碍，并且予以限制。前者有如反照着光辉的明镜，后者有如使光辉减弱的阴霾，虽则两者都是传达这光辉的媒介。所以，雕刻家、画家、音乐家等的声誉从来就不能与诗人(狭义的诗人)的声誉媲美，虽则这些艺术大师自身所有的能力，丝毫也不逊于用语言来表达自己思想的诗人们的才能；这正如两人技巧相同，却不会从吉他和竖琴奏出相同的效果。唯独立法者和宗教创始者，只要他们所创的制度不灭，似乎优越于狭义的诗人，享有更大的声誉；然而，毫无疑问，如果我们除去他们往往因鄙俗舆论的阿谀而博得的盛名，又除去他们所具有的较高的诗人品质，那么，恐怕就没有什么优越之处了。

我们已经把诗这个字限于一种艺术的范围之内，这种艺术就是诗才本身的最惯常和最充分的表现。然而，我们还须把范围收缩得更狭些，并且确定有韵律的语言和无韵律的语言之区别；因为从精密的哲学观点来说，散文与韵文的通俗分法，是不能成立的。

声音和思想不但彼此之间有关系，而且对于它们所表现的对象也有关系；能理解这些关系的规律，也就能理解思想本身的关系的规律，这两者往往有联系。因此，诗人的语言总是含有某种划一而和谐的声音之重现，没有这重现，就不成其为诗，而且，且不论它的特殊格调如何，这重现对于传达诗的感染力，正如诗中的文字一样，是绝不可缺少的。所以，译诗是徒劳无功的；要把一个诗人的创作从一种语言译作另一种语言，其为不智，无异于把一朵紫罗兰

投入熔炉中，以为就可以发现它的色和香的构造原理。植物必须从它的种子上再度生长，否则它就不会开花——这是巴比伦通天塔遭受天罚的负累。①

凡在诗情充溢的人的语言中，遵守和音重现的规律，同时还注意这规律与音乐的关系，结果便产生韵律，或者说，表现和音与语言的传统形式的一种体系。然而，一位诗人根本无须将自己的语言去适应这传统形式，才能保存那种作为诗的精神的和谐。这种尝试固然很方便，很普遍，并且在情节繁重的诗篇里，它尤为诗人所乐为：但是每一位大诗人必定免不了要革新他前辈的范式，而有他特创的诗法的精密结构。自来用以区别诗人与散文家的标准，都不脱鄙俗的错误。至于哲学家和诗人的区别，则上文已有提示了。柏拉图在本质上是一个诗人——他的意象真实而壮丽，他的语言富有旋律，凡此都达到人们可能想象的最强程度。他不采取史诗、剧诗、抒情诗等形式的格律，因为他想在不是表现形象和行动的纯粹思想中创造一种和谐，并且他不愿发明任何有规则的格律，将他文风中的一切抑扬顿挫尽纳入一定的形式中。西塞罗竭力摹仿柏拉图的文章的格调，可是没有多大成功。培根爵士是一位诗人。他的语言有一种甜美而又庄严的节奏，这满足我们的感官，正如他的哲理中近乎超人的智慧满足我们的智力那样；他的文章的调子，波澜壮阔，冲出你心灵的局限，带着你的心一齐倾泻，涌向它永远与之共鸣的宇宙万象。一切具有革命主张的作家，必然也有诗人的本色，不仅因为他们是创造者，又因为他们的文字用具有真实生命的形象，来揭露宇宙万物间的永恒相似，而且更由于他们的文章是和谐的且有节奏的，本身就包含着韵文的成分，是永恒

① 《旧约·创世记》第11章记载：最古时候，人类的语言，都是一样，后来巴比伦人要建一座塔，塔顶通天，因此触神之怒，耶和华乃变乱他们的口音，使他们的语言彼此不通。这里用此典以喻语言既异，难以相通，所以诗不能译。——译者

音乐的回响。然而，有些卓越的诗人，由于其主题所要求的形式和情节，而不得不沿用传统的格律，但是他们也一样能够领会事物的真理，并且教导我们，其功并不下于那些打破传统的诗人。莎士比亚、但丁、弥尔顿（单说近代作家）都是力量最为崇高的哲学家。

诗是生活的惟妙惟肖的表象，表现了它的永恒真实。故事与诗不同：故事罗列了一些孤立的事实，此等事实除了在时间、空间、情势、因与果等方面，并无别的联系；诗则依据人性中若干不变方式来创造情节，这些方式也存在于创造主的心中，因为创造主之心就是一切心灵的反映。故事是局部的，仅能适用于一定的时期和某些永不能重现的际遇；诗则是包罗万象的，诗对于举凡人性各项可能有的动机和行为都有关系，它本身就含有这些关系的萌芽。时间能毁损史实故事的美及其功用，使它失掉了应有的诗意，但是时间反增加诗的美，并且永远发展新奇的方法来应用诗中的永恒真理。所以，史略之类的著作，向来被称为信史的蠹鱼①；它们蛀蚀了历史的诗意。一个史实故事有如一面镜子，模糊而且歪曲了本应是美的对象；诗也是一面镜子，但它把被歪曲的对象化为美②。

一篇作品可以有几部分是有诗意的，虽则全篇并不是一首诗。单独一句可以当作全篇看，哪怕它是放在许多不相调和的章句中；甚至单独一个字也竟是不可磨灭的思想的火花。所以，不妨

---

① 见培根《崇学论》，第2卷，第2章，第4节。

② 亚里士多德在《诗学》第9章中说：

"诗人的职责不在于叙述已发生的事，而在于叙述按照或然律或必然律可能发生的事。历史家与诗人的差别不在于一用散文，一用韵文；希罗多德的史书可以改为韵，但仍是历史，有没有韵律都是一样。两者的差别在于一叙述已发生的事，一叙述可能发生的事。因此，诗较历史更富于哲学意味，价值也较高；因为诗叙述有一般性的事，历史则叙述个别的事。"（采自罗念生的译文，见《文艺理论译丛》，1958年第2期）雪莱这段的理论可能是受亚里士多德的影响。——译者

说：所有伟大的历史家，如希罗多德、普卢塔克、李维，① 也都是诗人；虽则这些作家的计划，尤其是李维的，束缚着他们，以至不能把诗才发展到最高程度，可是他们却用丰富多彩的词藻来补偿不得已而屈从之缺憾，将生动的形象来填满他们题材上所有的空隙。

既已断定什么是诗，以及谁是诗人，我们且进一步来估量诗对社会的影响。

诗与快感是形影不离的：一切受到诗感染的心灵，都会敞开来接受那掺和在诗的快感中的智慧。在世界的幼年，诗人和听众都不曾充分注意到诗的卓越：因为诗之感人，是神奇的、不可理解的，超出意识之外，超于意识之上；至于听众与诗人交感所产生的全部力量和光辉，其中强大的因果关系，那要留待后世去审察和估计。即使在现代，现存的诗人中没有一个曾享有最美满的声誉；那些评判诗人的批评家们，应该像诗人一样留名千古，就必须在才情上是诗人的匹敌；这得让时间从世世代代聪明才俊之士中选出贤能来任此等陪审员。诗人是一只夜莺，栖息在黑暗中，用美妙的歌喉唱歌来慰藉自己的寂寞；诗人的听众好像为了一个听见却看不见的歌者的绝妙好音而倾倒的人，觉得心旷神怡，深受感动，但是就不知道快感何来，何以如此。荷马和他同时代诗人们的诗篇都是幼年希腊的快慰；它们是一个社会制度的因素，而这个社会制度就是所有继起的文明的基础。荷马把他那时代的理想的极境，具体表现为人的性格；我们不用怀疑，凡是读过荷马史诗的人，都会树立雄心，想要模仿阿喀琉斯、赫克托尔和俄底修斯②；在这些不朽的

---

① 希罗多德（公元前480—公元前425年），古希腊历史家，曾著《历史》一书，写波斯与希腊之战；普卢塔克（46—120年），希腊历史家，曾著《希腊罗马名人传》；李维（公元前59—17年），古罗马历史家，曾著《罗马史》，凡142卷。——译者

② 阿喀琉斯和赫克托尔是荷马史诗《伊利亚特》中有名的英雄人物；俄底修斯是荷马史诗《奥德赛》的主角。他们的性格都体现了那个时代的道德理想的极境。阿喀琉斯代表正直、勇敢、热情的暗恶叱咤的枭雄的性格，赫克托尔是忠心为国、勇敢善战、而

形象塑造中，友谊的真和美，爱国的精神，一念的专诚，都被显示出来，直至最深处；听众同情于这样伟大而又可爱的人物，定必洗炼自己的感情，扩大自己的胸襟，终至因崇拜而摹仿，因摹仿而把自己比拟崇拜的对象。我们也不必反驳，说这些人物离道德的极境很远，决不能被当作可供世人摹仿且有教育意义的榜样。每个时代都假托一些多少有点似是而非的名义，把它特有的错误视若神圣不可侵犯：譬如，"复仇"是半野蛮时代所崇拜的赤裸裸的偶像，"自欺"是无名罪恶的被遮掩的面影，奢侈与餍足都拜倒在它面前。然而，一位诗人却以为他同时代人们的罪恶是暂时的服装，是他所创造的人物必须穿上的，但这些服装虽然是披在身上，却并没有掩蔽了这些人物的不朽的美。我们要明白：一个史诗人物或悲剧人物带着这些罪恶在他灵魂中，正如他可以穿起古代的铠甲或近代的制服在他身上那样，虽则我们也不难想象出比这两者更美的衣服。然而，内在天性的美从来不会被偶然披上的衣服所掩蔽，美的形相的精神总会传到这装扮上，并且从穿衣的仪态上显示出衣服所遮盖了的真相来。庄严的体态和优雅的举动，总会透过最野蛮而又最乏味的服装显露出来。自来很少第一流的诗人，在表现他们所意想的美时，愿意展露出它的毫无掩饰的真相和光彩，况且如果要使这尘世的音乐能入俗耳，搀杂一些服装衣饰等等东西，难道不是必要的吗？

然而，举凡是指摘诗之不道德的议论，都是由于误解了诗所用来改进人类道德的方法。伦理学整理诗业已创造的那些原理，建议一些方案，提出社会公私生活的一些榜样；而且人类之所以互相仇恨、轻视、非难、欺骗和压迫，也并不是因为世间没有冠冕堂皇的学说。然而，诗的作用却是经由另外一种更为神圣的途径。诗唤

对于妻子和儿子却有无限柔情的理想英雄。俄底修斯足智多谋，既有胆量而又能临机应变，在古希腊开拓殖民地的时代，这样的人物确是最理想的。——译者

醒人心并且扩大人心的领域，使它成为能容纳许多未被理解的思想结合体的渊薮。诗掀开了帐幔，显露出世间隐藏着的美，使得平凡的事物也仿佛是不平凡；诗再现它所表现的一切；诗中人物都披着极乐境界的光辉，只要你曾一度欣赏过他们，他们便永留在你心中，有如象征优美与高贵的纪念碑，它的影响将遍及于同时存在的一切思想和行动中。道德中最大的秘密是爱，亦即暂时舍弃我们自己的本性，而把别人在思想、行为或人格上的美视若自己的美。要做一个至善的人，必须有深刻而周密的想象力；他必须设身于旁人和众人的地位上，必须把同胞的苦乐当作自己的苦乐。想象是实现道德上的善的伟大工具；而诗则作用于原因，以求有助于结果。诗以不断使人感到新鲜乐趣的思想来充实想象，因而扩大想象的范围；而此等思想却有能力去吸收并且同化所有其它思想于自己的性质中，同时就形成了新的间断或间隙，所以不断要求新的资料以填补这空虚。诗增强的人类德性的机能，正如锻炼能增强我们的肢体。所以，如果诗人把他自己往往受时空限制的是非观念，具体表现在不受时空限制的诗创作之中，他便犯了错误。既承担说明事物后果这个卑微职责，诗人便会失掉参与事物起因的光荣，何况他也许到底未必是完满地尽职。荷马或任何一个不朽的诗人，却不会如此自误，以至放弃自己的泱泱大国的宝座；这种危险是绝少有的。至于诗才虽大但比较浅薄的诗人们，例如，欧里庇得斯、卢卡①、塔索、斯宾塞，他们就常常抱有一种道德目的，结果他们越要强迫读者顾念到这目的，他们的诗的效果也以同样程度越为减弱。

在荷马和古希腊其他史诗诗人②之后，隔了若干时间，便出现

① 卢卡(39—65年)，古罗马诗人，曾著纪事诗《法沙利亚》。——译者

② 古希腊史诗，除了荷马的《伊利亚特》和《奥德赛》以外，还有几篇艺术价值不甚高的咏史的诗，以描写特洛亚之战以及忒拜的传说为主，这些史诗的作者已佚名，一般称作"史诗诗人"。——译者

雅典的剧诗和抒情诗的诗人；他们创作旺盛的时代，正是那些类似的诗才表现，例如建筑、绘画、音乐、舞蹈、雕刻、哲学，甚至公民的生活方式，也都达到美满的极致之时。因为，虽说雅典的社会机构终被若干缺点所摧毁，这些缺点残留下来，须待后来骑士制度和基督教的诗歌来从近代欧洲的风尚和制度中扫除净尽，然而，像苏格拉底生前的时代真是前所未有；历史上不再有其它时代，能够发展那么多的力、美和善，盲目的力量和顽强的形式也从没有受过那么严格的训练，而被屈服在人类意志之下，人类的意志也从没有那么顺从善与真的命令。历史上也不再有其它时代，能遗给我们以那么鲜明地印着人类神性的形象的纪录和断片。然而，唯独诗在形相、行动或语言上的作用，就足以使雅典这个时代在历史上最为难忘，并且为千秋万世留下了榜样。因为，在那个时代，用文字表现的诗是与其它艺术同时并存的，所以若问哪一种艺术发出光辉，哪一种艺术接受光辉，这是无聊的问题罢了，因为所有的光辉都好像从一个共同的焦点发出，而照遍后世最黑暗的时代。我们不知道因与果，只知道若干事件间的一种永恒的关联；凡是其它艺术对人类的快乐与完美有所贡献，那里我们就永远会发觉有诗存在。至于因与果的区别，我诉诸上文已经确立的理论。

就在我们刚才提及的那个时代，戏剧诞生了；纵使后世的作家也许能媲美甚或超过流传下来的那几部雅典戏剧的伟大范本，然而后人对于戏剧艺术本身，却没有像雅典当时那样，依照它的真正原理去理解它和实践它。因为雅典人使用语言、动作、音乐、绘画、舞蹈以及宗教仪式一起来产生一个共同的效果，以表现人类激情和力量的最高理想；许多技巧极高明的艺术家，使戏剧艺术中的各部门都臻于完美之境，并且使它们互相保持一种美的均衡与统一。在近代的戏剧，在那些可以表现诗人所构想的形象的成份中，只有很少的几个被同时应用在舞台上。我们的悲剧没有音乐和舞蹈，

我们的音乐和舞蹈也缺少最高的人物形象，虽则它们是人物形象的适当的附属物，而且音乐和舞蹈两者都与宗教和祭仪无关。真的，宗教的惯例已经常常被摈于舞台之外了。演员戴上面具，原可以使适合于他所扮演的角色的许多表情形成一种永远不变的表情，今日却不要演员戴面具了，这种制度只有利于产生局部的不调和的效果；它只适合于独演的场面，因为在独演时所有的注意力都集中在某位摹拟得惟妙惟肖的大师身上。近代试将喜剧与悲剧相混合，这虽然在实践上会有很大的流弊，但无疑是扩大了戏剧的范围；不过喜剧就应该像《李尔王》中的喜剧那样有普遍意义，那样理想而且崇高①。也许正是这个原则②的参与，决定了优劣之势，使得《李尔王》胜过《奥狄普斯王》或《阿伽门农》，甚或不妨说，还胜过与后两剧有关的三部曲③；除非是说希腊悲剧中合唱歌的，尤其

① 《李尔王》，莎士比亚的伟大悲剧之一，写不列颠传说中的国王李尔，年八十告休，将以国土分给三女，但欲知三女对他的爱，长次女均以巧言博其欢，唯独第三女科地利亚说，她之爱王如女之爱父。王怒，只分地给长次两女，说明每月须轮次留王居住。后两女皆背约，不纳王，王夜中踯躅在风暴中，因刺激过甚而发疯，时有孝子侍其父，亦装疯人，真假疯人相会，这一场富有喜剧气氛。时科地利亚已嫁法王，不忍坐视，以法兵攻两女，兵败被囚，死于狱中，李尔王亦悲愤而死，长女复与次女争风，因妒毒死次女，自己却被亲夫看破，羞愤而死。这个剧有喜剧场面亦有悲剧场面，是悲喜剧的最好范例。——译者

② 这里指喜剧与悲剧相混合的原则。——译者

③ 古希腊悲剧家埃斯库罗斯根据古代传说曾作《奥瑞斯提亚》三部曲，是流传下来的古希腊悲剧三部曲的唯一范例。第一部，《阿伽门农》，写阿伽门农王从特洛亚战胜归国，被其妻克吕泰奈斯特拉及其情夫所谋杀；第二部，《奠酒人》，写阿伽门农之子奥瑞斯忒斯替父报仇，杀死自己的母亲和她的情夫；第三部，《福神》，写奥瑞斯忒斯因弑母有罪，为复仇女神所追逐，后来在审判该案时，女神雅典娜判其无罪，复仇女神也变做造福人类的福神。

古希腊悲剧家索福克勒斯曾根据忒拜传说写了几个剧本，现在流传下来的有三个。《奥狄普斯王》写奥狄普斯王犯了弑父娶母之罪而不自觉，后来发现自己的罪行，自刺其目，放逐国外，以赎罪。《奥狄普斯在科罗诺斯》，写奥狄普斯流浪各地之后，终至阿提刻的科罗诺斯，死而化为神。《安提戈涅》，写奥狄普斯的两个儿子因争王位，而互相残杀，一子暴尸于野，王下令有敢葬之者处以死刑，但其妹安提戈涅冒死葬其兄。这三个剧都是各自独立的剧，不是三部曲，但是因为都写忒拜王室的惨史，后世就把这三个剧视若三部曲。

是《阿伽门农》的合唱歌的强烈力量，还能够与《李尔王》势均力敌。如果说《李尔王》能经得起这个比较，那么我们就可以把它断定为世界上现存戏剧中最完善的实例，虽则莎士比亚由于未曾知道近代欧洲所流行的戏剧原理，未免受了当时的偏狭条件的限制。卡尔德隆①，在他的神秘剧里②，也曾企图弥补莎士比亚所忽略了的戏剧表现上的一些重要条件：例如树立戏剧与宗教的关系，并且使这两者适应音乐和舞蹈；可是他却没有注意到比这些还要重要的条件，因为他只从一种曲解的迷信提出了定义呆板、千篇一律的理想主义，而不是根据人类激情的真实写出活生生的人物，卡尔德隆既以理想替代活人，所以得不偿失。

然而，我要暂离本题了。③——舞台上的表演对于风俗的改良或腐败颇有关系，这种关系已经是公认的了；换句话说，我们发觉，形式最完美最普遍的诗之有无，关系着行为或习惯的善恶。风俗的腐败曾归咎于戏剧的影响，每当戏剧结构中所使用的诗意一旦消失，这腐败便开始了；我试诉诸风俗史来断定：究竟诗与风俗的盛衰时期是否吻合得恰如道德上因果关系的事例一样准确。

雅典的戏剧，或者在任何其它地方业已登峰造极的戏剧，总是与时代的道德上及知识上的伟大成就同时并存的。雅典诗人所写的悲剧有如一面明镜，观者在这镜中照见自己，仿佛置身于隐约假

---

① 卡尔德隆（1600—1681年），西班牙戏剧家，其著名的剧本之一是《人生如梦》。——译者

② 神秘剧，中世纪西班牙及葡萄牙流行的一种剧，多半写《圣经》上的事迹。卡尔德隆曾写过70多个这种剧本。——译者

③ 约翰·亨特曾把雪莱的《为诗辩护》的原稿大加改删。这里就删了好些句子，所以显得文气不大接续。据雪莱夫人所抄的雪莱的原稿，这里应作：

"然而，我要暂离本题了。《诗之四阶段》的作者（按：指皮可克）十分谨慎，他不讨论戏剧对于生活和风俗的影响，因为，假如从盾上的花纹可以知道武士是谁，那么我就只须把斐洛克忒提斯啊，阿伽门农啊，或者奥赛罗等的名字写在我的盾上，就可以把迷惑着他的此等诡辩祛除，正如光芒刺目的明镜，即使在最软弱的武士的手上拿着，也可以使巫术师和异教徒的队伍看得眼花缭乱而惊散。舞台上的表演对于……"——译者

托的环境中，摆脱了一切，只剩下那理想的美满境界和理想的精神，人人都会感到，在自己所爱慕所愿意变成的一切事物中，这样的境界和精神就是其内在典型了。同情心能扩大想象力，所同情的痛苦和激情是这样强烈，以至它们一进入想象中，便扩大想象者的能力，所以怜悯、愤怒、恐怖、忧愁等都足以增强良善的感情；感情既经过千锤百炼，就会产生一种高尚的静穆，即使在日常生活的纷扰中也能维持这静穆的心情，甚至罪恶因为在剧中被表现为不可测的自然力所带来的致命的结果①，也就失去了它一半的恐怖以及它一切的坏影响；于是错误也不至于执迷不悟，人们不再会爱惜错误，视若珍品。在最高级的戏剧中，绝少有助长非难和憎恨的地方；它反而教导人们自知和自重。眼睛和心灵都不能看见自己，除非是反映在类似的对象上。戏剧只要继续有诗意的表现，就不失为一个多面的分光镜，它收集了人性最灿烂的光辉，予以区别，然后从那些朴素的基本形式中把它们再现，并且给它们以庄严和美丽，使它所反映的一切丰富多彩，又给它一种能力，使它能到处繁殖其种类。

然而，当社会生活到了堕落的时代，戏剧也随之而堕落。悲剧变成对古代杰作的形式的毫无生气的摹仿，而失掉了它所包含的各门艺术之一切和谐的衬托；甚至悲剧这个形式也往往被误解，或者作者软弱无力地企图来教导他所认为是道德真理的某些学说；其实这些学说往往只不过在似是而非地阿谀作者和观众所共同感染的重罪或弱点而已。于是，有所谓古典戏剧和本国戏剧。艾迪生的《加图》② 便是前者的一个例子；至于举出后者的例子，但愿不是

① 古希腊悲剧把剧中主人公的犯罪往往写作命运的愚弄，而古人之所谓"命运"，就雪莱时代的人们的眼光看来，就是"不可测的自然力"。——译者

② 艾迪生(1672—1719年)，英国诗人，曾写《加图》一剧，该剧写罗马的爱国志士加图的生平事迹，他不谦于凯撒，避往非洲的乌提加，凯撒发兵攻之，围加图于乌提加，加图见势不敌，乃自杀。——译者

多余的事情呵！然而，诗却不能用来帮助这类目的。诗是一柄闪着电光的剑，永远没有剑鞘，因为电光会把藏剑的鞘焚毁。所以，我们看到所有这种性质的剧都非常缺乏想象；它们假装有情操和有激情，可是没有想象的情操和激情不过是任性和欲望的别名而已。在英国历史上，戏剧的最大堕落是在查理第二王朝，那时候诗所惯取的形式总是赞美歌，赞美王权战胜自由和德性。弥尔顿巍然独立，照耀着不配受他照耀的一代。在这些时期，标奇取巧的原则普遍于一切戏剧形式中，于是诗不再表现在戏剧上了。喜剧失掉了它理想的一般性；机智代幽默而兴；我们笑是因为自满和胜利，而不是因为快乐；刻毒、挖苦和轻蔑代替了同情的欢愉；我们很少欢笑，我们只是冷笑。淫秽一向是对神圣的生活美的亵渎，但是由于它蒙上面纱，既不大讨厌，便更为猖狂；它是一头怪兽，社会的败德永远供给它新的食粮，它便在暗中吞噬了。

戏剧这种形式比任何其它艺术形式可以综合更多的诗的表现方式，因此诗与社会福利的关系在戏剧里比在其它艺术形式里更容易看出来，并且，人类社会的最高成就往往符合戏剧的最高发展，这也是毫无问题的；戏剧在一个国家中曾一度繁荣，但以后便衰微甚或消灭，那就是风俗堕落以及那支持社会生活灵魂的势力正在灭亡的一个标志。然而，正如马基雅弗利论及政治制度时所说的，如果人们能够恢复戏剧原有的宗旨，则生活可以保持而且革新。就最广义的诗来说，情形也是如此：一切语言、制度和形式都不但需要创造，而且需要维持；而一个诗人的责任和性格，无论在远见和创造方面，都应赋有神圣的性质。

在希腊，内战、波斯的蹂躏、马其顿和罗马的铁腕先后残酷的统治，这些都是象征着希腊创造力之灭亡或中断的表征。那些承西西里和埃及爱好文学的僭主眷顾的田园诗作家，乃是希腊文学鼎盛时代最末了的代表者。他们的诗深合音律，宛如晚香玉的气

味，以过分的芬芳袭人灵魂，令人疲惫；但是在此以前一个时代的诗歌却像6月里掠过草原的疾风，混合了原野上百花的香味，加上它自己的一种令人爽神畅心的活气，这使人的感觉有一种虽在极乐中犹能支持的能力。田园诗与爱情诗中所描写的柔情，不但与雕塑、音乐以及类似的艺术中的崇尚温婉有关，甚至与我现在提及的那个时代之特征——风俗与制度上的文弱之风——也有关。至于诗中所缺少的和谐，既不能归咎于诗的能力本身，也不能归咎于这种能力的滥用。一种与此相等的容易接受官能和感情的影响的敏感性，在荷马和索福克勒斯的作品里也可以发现；尤其是荷马，他赋予肉欲的和伤感的形象以不可抵抗的吸引力。他们之所以胜过后世作家，在于他们具有属于我们天性的内在能力的那些思想，而不在于他们缺乏与我们天性的外在能力有关的别种思想；他们的无比完美的优点，端在于一种综合一切而取得的和谐。而爱情诗诗人的缺点，不在于他们之所有，而在于他们之所无。并且，人们所以似是而非地把他们当作与他们时代的堕落有关，不是因为他们是诗人，而正是因为他们不是诗人。假使时代的堕落竟能够使他们丧失了对快感、对激情、对自然风景的敏感性，所以人们才把这归咎于他们的缺点，那么邪恶的最后胜利就会实现了。因为社会堕落的目的本在于摧残一切对于快乐的感受性，所以谓之堕落。堕落以想象和智力为核心开始活动，然后像使人麻痹的毒液从这核心分散开去，通过感情，直达到嗜好，直待一切变成了一片麻木，在这里感觉也难以幸免。在这样一个时代到临之时，诗总是诉诸那些最后才被消灭的力量，我们还能够听到它与尘世诀别的声音，像阿斯特莱雅的足音那样。① 诗始终传达人们所能够接受的一切快感：它始终还是人生的光明，它又是在邪恶时代中还能够保存的

① 据古希腊神话，阿斯特莱雅是正义的女神，在人类的黄金时代，她居于人间，及后人类日渐堕落，她便离开人间到天上去，遂变为星辰。——译者

任何美丽的、宽大的、真实的东西之源泉。在叙拉古札和亚历山大里亚的奢侈的公民中，有些人独喜欢忒奥克里托斯① 的诗，我们不妨欣然承认，这些人总不像他们部落的残余分子那样冷酷、残忍和荒淫。然而，在诗真能灭绝之前，堕落定必已经彻底破坏了人类社会的机构。不过，一条锁链却通过许多人的心灵传递下来，系在那些伟大的心灵上，它的神圣铁环从未完全脱节；而那些伟大的心灵，如同磁石，流出了不可见的磁力，同时连结着、振奋着、支持着所有的生命。② 它是一种能力，本身同时含有自己的种子和革新社会的种子。所以，我们且不要以为田园诗和爱情诗的影响只限于它们的读者的感受性之范围内。这些读者也许领会到一些不朽的作品的美，不过只把它们看作断简残篇，东鳞西爪；唯有那些更有才情或者生在更幸福时代的读者，也许才能认识它们是一部伟大诗篇的插曲——这诗篇，是所有诗人，像一个伟大心灵的许多思想，互相合作，自天地开辟以迄于今日创造而成的。

在古代罗马，同样的变革曾发生在狭小的范围内；但是罗马社会生活的行动和方式却好像从没有充分受过诗意的浸润。罗马人好像认为：希腊人已经是最精选的风俗与自然形式中最精选的宝藏了，所以他们在韵文、雕刻、音乐、建筑等方面，就不敢创作一些对他们自己的情况有特殊关系的东西，因为作品应该对世界的一

---

① 忒奥克里托斯是纪元前3世纪间的希腊田园诗人。

② 雪莱的美学思想，受柏拉图的影响甚深，这节的思想也是采取柏拉图的论调。柏拉图在《伊翁》中有如下的一番话（见该篇第534页）：

"这缘故我懂得，伊翁，让我来告诉你。你这副长于解说荷马的本领并不是一种技艺，而是一种灵感，像我已经说过的。有一种神力在驱遣你像欧里庇得斯所说的磁石，就是一般人所谓赫瑞克利亚石。磁石不仅能吸引铁环本身，而且把吸引力传给那些铁环，使它们也像磁石一样，能吸引其它铁环。有时你看到许多个铁环互相吸引着，挂成一条长锁链，这些全从一块磁石得到悬在一起的力量。诗神就像这块磁石，她首先给人灵感，得到这灵感的人们又把它递传给旁人，让旁人接上他们，悬成一条锁链。"（引自朱光潜的译文，见《柏拉图文艺对话集》）

般构造有普遍关系。然而，我们是根据局部的证据来判断罢了，因此我们的判断也许是局部的。恩尼乌斯、瓦罗、帕库维乌斯、阿克齐乌斯都是大诗人，但他们的作品已经失传。卢克莱修是最高成就的创造者，维吉尔是很高成就的创造者。维吉尔的辞句极其纤巧，有如一片蒙蒙之光，使我们看不出他对自然的概念上所悟到的深切而又非常的真实。李维的作品则充满了诗意。然而，贺拉斯、卡图拉斯、奥维德，以及一般地说维吉尔时代其余的大作家们，只不过从希腊那面镜子里来看人类和自然。再则，罗马的制度和宗教，也不及希腊的那样富有诗意，正如影子不及实物那样生气横溢。所以，在罗马，诗歌好像落在完美的政治组织及家庭组织的后面，而不是与之并驾齐驱。罗马真正的诗却生存在它的制度里；因为这些制度无论含有何种的美、真和庄严，这一切都只能产自创造这些制度的秩序的那种力量。卡米拉斯的一生；勒古拉斯的死；元老院议员们在他们神圣的国家里如何属望于胜利的高卢人；坎内之战后共和国拒绝与汉尼拔议和——像这类的事情，都不是因什么个人的长才善于精打细算的结果，而是因为他们在这几出不朽的历史活剧中既是诗人又是演员，从生活所显示的这种节奏和规则中体会得来。想象力看见了这种规则的美，便依照它自己的理想，从它自身创造出这种美来；结果便有罗马帝国，而报酬是永垂千古的声誉。这些事情也不能不算是诗， quia carent vate sacro①。它们就是"时间"写在人们的记忆上的那篇古史始末诗中的插曲。"过去"好像一位富有灵感的史诗朗诵者，以这些史实的和声充满了千秋百世的舞台。

终于，古代的宗教制度与风俗习惯，完成了它们变革的循环。到了基督教与武士制度的鼎盛时代，要不是在那时的风俗习惯和

① 拉丁文："因为他们缺少神圣的诗人"，见贺拉斯的《颂歌》，第4卷，第9节，第28行。——译者

宗教制度下的作家群中出了一些诗人，他们创造了前所未有的言论与行动的方式，这些方式一旦纳入人们的想象中，人们的混乱思想便有了领导，宛如狼狈的军队有了主帅——要不是这样，恐怕世界会沦入完全无政府状态和黑暗之中了。不过，现在无须提及这等制度所产生的恶果，可是我们要本着上面已经成立的原则来提出这样的抗议：这恶果没有任何部分可归咎于这些制度所含的诗。

摩西、约伯、大卫、所罗门、以赛亚的诗，大概已经对耶稣及其门徒的思想产生过重大的影响。这位非凡人物的作传者曾给我们保存下来的那些断简零篇，都充满了最生动的诗意。然而，耶稣的学说好像不久便被人曲解了。在根据他所宣传的道理而建立的理论体系已经流行之后，经过一个相当时期，柏拉图所划归精神能力的三种方式开始被人神化了，并且变成文明世界中崇拜的对象。①于此，我们必须承认："光明好像变成黑暗了"，于是，

> 乌鸦飞向鸦鸟群集的深林，
> 白昼的好景开始颓萎入睡，
> 夜的黑色使者去搜捕牺牲。②

然而，看啊，从这个可怕浑沌里的尸骸与血泊中，屹然兴起了一个多么美好的秩序！世界好像复活了，驾着知识与希望的金翅膀，重新继续它那毫不倦怠的飞翔，直入时间的长空里去！请听你肉体的

---

① 柏拉图谓灵魂可分三部：最高部分为理性，这便是理会观念的灵魂，而不合理的灵魂的部分分为高尚的和不高尚的两个半部。勇敢、光荣的爱好，以及一般高尚的情绪，都属于高尚的半部。所有感觉的欲望都属于不高尚的半部。这灵魂三部说，到了中世纪便被神秘化，成为基督教神秘哲学关于灵魂方面的学说。——译者

② 引自莎士比亚的悲剧《麦克白》，第3幕，第2景，第50—53行，原作"光明变成黑暗了；乌鸦飞向……"。这一景写麦克白刺杀了邓恩王，篡夺其位后，又阴谋行刺班科将军，将于夜间举事，因将此秘密告其夫人。雪莱借用这几行来指中世纪的黑暗，亦暗指皮可克（Peacock）的论调。按皮可克在《诗之四阶段》一文第19节中说："在铜的时代以后，接着就是欧洲的中古黑暗时期。这时候，基督教经典的光辉，已开始在欧洲照耀；但说来奇怪，欧洲的黑暗，竟随着这光辉之普照而益趋浓密。"——译者

耳朵所听不到的音乐，它像一阵吹不停而又着不见的风，不断增加力量和速度以滋养它那永远不尽的征程。

耶稣基督的学说中的诗意，以及征服罗马帝国的凯尔特人的神话和制度，虽然经过因它们的发展和胜利而引起的黑暗与动乱，仍能继续存在，并且混合起来成为一种风俗与舆论的新体系。把黑暗时代的愚昧归咎于基督教教义，或者凯尔特民族①的统治，都是一种错误。黑暗时代的势力无论会含有怎样的罪恶，这些罪恶毕竟导源于诗的旨趣之消亡，而诗之消亡则与专制和迷信的发展有关。当时的人已经变得麻木不仁而且自私自利了，原因过于复杂，这里不能讨论：他们自己的意志已够薄弱，然而他们还是自己意志的奴隶，从而也成为别人意志的奴隶；情欲、恐怖、贪婪、残忍和奸诈，已成为整个民族的特征，所以在这民族中就找不到一个人能够在形相、语言或制度上有所"创造"。在这样的社会情况下，把道德的反常状态归咎于任何一类直接与这情况有关的事件，是不公允的；但是，那些最迅速地使这情况冰消瓦解的事情，却最值得我们嘉许。不幸有些人不能区别思想和字面意义，以致许多道德反常状态混入我们民间宗教中。

到了11世纪，基督教的及骑士制度的诗歌才开始显露出它们的效果。柏拉图在他所著的《理想国》里已经发现平等主义的原则，并且用它作为分配制度的一个理论的规律，就是说，人类一般技能和劳动所生产以助娱乐和增进力量的物质财富，应当平均分配②。他又断言：这个规律的限制，只取决于个人的感受能力和对

---

① 雪莱这里所谓"凯尔特民族"，应该是指"日尔曼民族"，不然就与历史不符了。——译者

② 柏拉图主张在他的理想国中施行公有制度。照他看来，个人离开了国家的财产而有其自己的财产，那是不可容忍的，所以私有财产必须废除，公民则应过集体生活，住在公共的住所，享受平等的待遇，国家财富应平均分配。他甚至提倡妇女公有和产儿公育。关于财产公有制的办法，详见于《理想国》卷三末和卷四首。——译者

大众的功用。柏拉图承袭了提麦奥斯① 和毕达哥拉斯② 的学说，更提倡一种道德的及知识的学说体系，这学说概括了人类过去，现在，以及将来的情况。耶稣基督将这些观点所含有的神圣的、永恒的真理授与人类，而基督教在它抽象的纯粹性上，以通俗的方式来表现古代诗歌和古代智慧的奥秘主张。凯尔特诸民族与欧洲南部疲敝的民众混合之后，便带上他们神话和制度中的诗歌面貌的印痕。这结果是民族混合中一切原因的作用与反作用之总和；因为没有一个民族或一个宗教能够代替任何其它民族或宗教，而不同时吸收后者的一部分，这可以说是一个公理。个人奴役和家奴奴役的废除，以及妇女从大部分使人堕落的古代习俗之约束下的解放，都是此等事件的一些结果。

个人奴役的废除，是人类心灵所能抱有的最高政治希望的基础。妇女有了自由，便产生歌咏男女之爱的诗歌。爱情成了一种宗教，它所崇拜的偶像是永远存在的。仿佛阿波罗与缪斯的雕像都被赋予了生命和动作，昂然迈步在他们的崇拜者中间；③ 所以一个更神圣的世界里的居民都住在人间了。生活上习见的形态和程序变成新奇而神圣，仿佛在伊甸的废墟上创造了一个新的乐园。而且，因为这创造本身就是诗，所以它的创造者都是诗人，语言是

---

① 提麦奥斯，意大利洛克里人，是毕达哥拉斯派哲学家，他的生平不可考，也许就是一个假设的人物，柏拉图的《对话录》有《提麦奥斯》一篇，述提麦奥斯的学说，他主要是讲天地万物的创造，神据无形的理念和有形的自然要素创造出最美满的宇宙。其实，柏拉图借用他的口来讲自己的学说，雪莱谓柏拉图承袭提麦奥斯，是臆测之说。——译者

② 毕达哥拉斯，希腊哲学家，生于萨摩斯岛，壮年游学于埃及和南意等地，门徒甚多，自成一派，称"毕达哥拉斯同盟社"。他主张万物始于数，而终于数，世界之有秩序与调和，正由数的关系而生。柏拉图晚年把他自己的理念论和毕达哥拉斯的数结合起来，他的理想主义体系便沦于神秘的数说。——译者

③ 在希腊神话中，阿波罗是掌管音乐之神，缪斯是掌管诗歌的九位女神。这里，雪莱是说诗歌到了中世纪末叶及文艺复兴之初再度兴盛起来。——译者

他们的艺术的工具："Galeotto fù il libro, e chi lo scrisse."①古法国东南部布罗温斯州的抒情诗人，或者说创制者②，是彼特拉克③之先驱；彼特拉克的诗句有如魔咒，开放了爱情苦味中的快感的最深邃的魔泉。我们欣赏他的诗歌，就不能不变成我们所默谛的美之一部分；至于一颗温柔高尚的心和这些神圣感情连结之后，如何能使人更和蔼可亲，更慷慨而聪明，如何能把他从"自我"这渺小世界的阴沉雾霭中拯救出来，这是用不着再去解释的了。但丁比彼特拉克还要懂得爱情的秘密。他的《新生》在感情和语言的纯洁上是取之不尽的源泉。它是一部理想化的历史，记录着他所生存的时代，以及他一生中献给爱情的那些阶段④。他崇奉庇阿特丽斯为天国的女神，他叙述他如何日益对她倾心以及她如何日益使他爱慕，他设想自己随着爱情的各个阶段，如同踏着阶

---

① 意大利文："加利和多就是这本书，也是写这本书的人。"此句出于但丁的《神曲》第一部《地狱篇》，第5章，第137行。但丁在这章写他游地狱，至惩罚奸淫罪人之所，遇见佛兰塞斯卡，她因恋其夫弟保罗，事发，为其夫所杀。佛兰塞斯卡在地狱中对但丁述及他们恋爱时，曾读罗曼司中兰司洛特与金纳维尔王后的恋爱史，在这罗曼司中有加利和多（意大利文作者）为两人撮合，教他俩接吻，所以在这段爱情中加利和多就好像既是书中人物又是作者了。雪莱借用此句，意谓在文艺复兴初期，恋爱风气甚盛，因而爱情诗很流行，恋爱者都有诗人的情调，而诗人都有恋爱的经历，他们既是书中人，也是作者。——译者

② 在11—14世纪期间，在法国东南部布罗温斯州有一派诗人，称为"trouvères"，写抒情诗和叙事诗，而以歌咏爱情为主，他们实为彼特拉克的爱情诗之先驱。按trouvères一字是从法语动词"trouver"（发现，创制）派生，所以雪莱用"创制者"一词来作这派诗人的注释，其实，照他的意思，所有诗人都是创制者，正如古希腊文中"诗人"一词其实就有"制作者"的意思。——译者

③ 彼特拉克（1304—1374年），意大利诗人和人文学者。1327年在法国亚威农，他初次会见罗拉，陷入爱情中，因作爱情诗，名《卡左尼尔集》，或名《咏罗拉的生平及其死》，其情调缠绵悱恻，使人荡气回肠，雪莱在文中盛赞其诗，想即指此作。——译者

④ 但丁的《新生》，是散文夹十四行诗的作品，描写他和庇阿特丽斯的恋爱史；他9岁时初见"他心中的荣耀的女子"，那时她只有8岁，便顿生爱慕。9年后，他又在路上遇见她，她向他作友谊的招呼，但丁的单恋日益发展。后来她嫁给一位银行家，3年后便死了。但丁在书中描写他的热恋以及她死后他自己的悲哀。——译者

梯，升登到“最高真源”的宝座——这一切都是近代诗歌中最辉煌的想象。①最尖锐的批评家们，在赞美《地狱篇》、《净界篇》、《天堂篇》的程度上，一反庸俗的判断，不依照《神曲》的伟大情节的顺序各别予以称颂，这种做法是合理的。因为《天堂篇》实在是不朽的爱情之不朽的颂歌。在古代所有作家中只有柏拉图配称为爱情的诗人，在革新的世界② 里最伟大的作家们又合唱爱情的颂词；而这歌声已经深入到社会的最深处，它的回响还淹没了干戈与迷信的喧嚣。阿里奥斯托③、塔索、莎士比亚、斯宾塞、卡尔德隆、卢梭以及我们这时代的伟大作家们，都在各个时代相继称颂爱情的威权，仿佛要把爱情建立在人类心灵中当作纪念碑，以志战胜肉欲与暴力的最辉煌胜利。人类两性间彼此的正确关系，已经很少被人误解了；假如说将两性的不相同与能力的不相等混为一谈的这个错误，在近代欧洲的舆论和制度中已经部分地被承认了的话，这造福人群的大功应该归于女性崇拜，而武士制度就是这种崇拜的法律，诗人就是它的先知。

但丁的诗④ 堪称为架在时间之流上的桥梁，联接近代世界与古代世界。但丁和他的对手弥尔顿把灵界事物理想化了，此等想入非非的观念不过是这两位大诗人所穿戴的斗篷和面具，他们这

---

① 这里是指但丁的《神曲》，这是但丁最伟大的作品，该长诗分三部：《地狱篇》，《净界篇》，《天堂篇》；但丁写他自己得罗马诗人维吉尔为向导，游地狱，经净界而登天堂，在地狱和净界中，他跟许多相识的朋友或敌人谈话。唯独《天堂篇》写得最好，这是但丁所理想的美、光明与诗歌的境界，他遇见他所最爱慕的女子庇阿特丽斯，现在她已成为天使了，她引导但丁直上天堂——所谓“最高真源”的宝座。——译者

② “革新的世界”，这里是指中世纪的黑暗时代已过去，文艺复兴带来思想解放和个人解放的曙光。——译者

③ 阿里奥斯托：意大利文艺复兴时期的著名诗人，其杰作《疯狂的罗兰》被誉为意大利最伟大的浪漫主义叙事诗。——译者

④ 但丁生于中世纪之末叶，中世纪的黑暗刚过去，文艺复兴的曙光初启，他的作品，尤其是《神曲》是中世纪一切思想的总结，而又为新时代开了人文主义的先河。——译者

样蒙面蔽体化了装，走过无穷无尽的世代。在他们的思想中，自己的信仰与人民的信仰定必有一些不同的地方，可是他们能意识到这差异至什么程度，也是一个难以断定的问题。但丁将维吉尔所谓 iustissimus unus① 的里非亚斯放在天堂，并且在他分配赏罚的时候任意为所欲为，奉守着极端异教的信念，但丁至少好像要以此表明他与众不同至于极点。弥尔顿的《失乐园》本身就含有哲学的论证，反驳基督教制度，由于一种希奇而又自然的矛盾，这首诗原是拥护这制度的一部主要的通俗作品②。《失乐园》所表现的撒旦，在性格上有万不可及的魄力与庄严。如果我们以为弥尔顿有意用通俗的笔法写出罪恶的人格化，那末我们的设想就错了。难恕的仇恨，耐心的诡诈，以警惕而慎密的阴谋给敌人以绝大痛苦——这些都可以说是罪恶；这些罪恶，在一个奴隶还情有可原，在一个暴君却不可饶恕；被征服者虽败犹荣，还可以补赎这些罪恶，胜利者虽胜而可耻，更加暴露这些罪恶。就道德方面来说，弥尔顿的魔鬼就远胜于他的上帝，正如一个人百折不回地坚持他所认为最好的一个目的，而不顾逆境与磨折，就远胜于另一个人冷酷地深信定必胜利，而用最可怕的手段来报复他的仇人，这却不是因为他错误地以为可诱导对方去后悔不该结仇而不解，而是因为他显然存心要激起对方的愤怒，使他应受更多的惩罚。弥尔顿

① 拉丁文："最正直的人"，维吉尔在史诗《伊尼德》中称里非亚斯之词，见该诗第2卷，第426—427行，原作是"里非亚斯，这个特洛亚人中最正直的人，而且对于正义的事最是热情的，也战死了"。里非亚斯本为异教徒，而但丁在《神曲》中竟把他放在天堂，可见但丁反抗中世纪基督教的传统，而富有异教思想。——译者

② 弥尔顿的《失乐园》是一篇长叙事诗，分10卷，其题材取自《圣经》《旧约》的《创世记》，写魔鬼之长撒旦背叛上帝，兴师作乱，上帝派众天使与之交战，上帝明知人类将堕落，将来由神子耶稣拯救人类，所以放纵撒旦，撒旦到伊甸乐园，诱惑了亚当和夏娃偷食禁树之果，于是上帝遂贬亚当和夏娃到人间，他们便失了乐园，这是人类堕落之始。这篇诗本来是宣传基督教的教义，把教会的思想写成通俗化的作品，可是在弥尔顿的笔下，上帝反成为一个居心阴险的暴君，撒旦是一个值得人同情的反抗者。这点就是《失乐园》的进步意义。——译者

已经把通俗的信念破坏到这样的程度（如果这种思想应当算是破坏的话），以至他并不认为他的上帝在德行上必须高于他的魔鬼。弥尔顿如此大胆忽视一个直接的道德目的，断然最足以证明他极其卓越的天才。他仿佛是把人性的若干因素，当作一块调色板上的颜色，混合在一起，然后，根据史诗的真实所含的规律，搭配这些颜色，构成一幅伟大的图画，也就是根据下面这个原则的规律：指望以一连串外界宇宙的活动和有才有德的人物的行为，来唤起千秋百世人类的同情。《神曲》和《失乐园》使得近代神话具有系统的形式；等到世事变迁、岁月流逝、在世间许多盛衰交替的迷信中更加上一种迷信的时候，就需要注释家们博征繁引来阐明古代欧洲的宗教了，至于古代宗教之所以幸而不至于完全被人忘记，是因为它盖上了天才的不朽的印记。

荷马是第一位史诗诗人，但丁是第二位，那就是说，这第二位诗人的一系列作品对于他所生存的时代以及后世的知识、情操和宗教，有着明确而清楚的关系，随着它们的发展而发展。因为鲁克里提亚斯已让自己飞跃的精神之翅膀沾染了这尘世的污泥，维吉尔过于慎重，对他的天才反而不利，竟背上了模仿者的声名，虽则他其实是从新创造他所抄袭的一切；阿波罗尼亚斯·罗迪亚斯，昆托斯·卡拉伯，农诺斯，卢卡，斯塔提乌斯，克劳狄安① 等等，不过是一群善于模仿的反舌鸟，哪怕他们的歌喉如何美妙，却没有一个能够达到史诗的真实，甚至连一个条件也未能满足。弥尔顿是第三位史诗诗人。因为，如果从最高意义来讲，《伊尼德》尚且不能被授予史诗的名称，那么，像《疯狂的罗兰》、《解放的耶路撒冷》、《鲁

① 阿波罗尼亚斯·罗迪亚斯，公元前3世纪希腊诗人，其代表作有《远航咏》；昆托斯·卡拉伯，4世纪希腊诗人，其代表作有《海伦之被夺》；农诺斯，5世纪诗人，生于埃及，其代表作有《狄奥尼索斯纪》；斯塔提乌斯（45—96年），一世纪罗马诗人，其代表作有《忒拜之歌》和《阿喀琉斯之歌》；克劳狄安，四世纪罗马最末了的一个拉丁诗人，作品甚多，计约有10种。——译者

西阿德》、《仙后》等就更加不配了。①

文明世界的古代宗教深深浸润了但丁与弥尔顿，它的精神存在于他们的诗中，正如它的形式残留在近代欧洲尚未改革的宗教崇拜中，两者的成份也许相等。但丁在宗教改革之前，弥尔顿在宗教改革之后，时间的距离差不多相等。但丁是第一个宗教改革者，路德所以胜过但丁，与其说是因为他勇于谴责教皇之僭夺政权，不如说是因为他的粗犷和辛辣。但丁是第一个唤醒迷惑的欧洲的人；他从不调和的鄙词蛮语的混乱状态中创造一种本身就具有音乐性和说服力的语言。② 许多伟大人物领导文艺复兴，而但丁就是他们的精神的集大成者；这灿烂的星群在13世纪从意大利诸共和国放出光芒，好像从天上直照入暮霭沉沉的世界的黑暗里，而但丁就是这一群中的晨星。他所用的字充满了精神；每一个字有如一颗火星，一个正在燃烧的原子，闪出不能磨灭的思想来，并且还有许多生下来就躺在灰烬中被掩埋了，然而都饱含着电光，不过还没有找到传导体。一切崇高的诗都是无限的；它好像第一颗橡实，潜藏着所有的橡树。我们固然可以拉开一层一层的罩纱，可是潜藏在意义最深处的赤裸的美却永远不曾揭露出来。一首伟大的诗是一个源泉，永远泛溢着智慧与快感的流水；一个人和一个世代幸因特殊关系能够享受到它的神圣的清流，饱吸了它的琼浆之后，另一个人和另一个世代又接踵而来，所以新的关系永远在发展，一首伟大的诗是一种不可以预见不可以预想的快感之渊源。

在但丁、彼特拉克、薄伽丘以后，接着而来的那个时代，它的特

---

① 《伊尼德》是维吉尔著的史诗，罗马文学中最伟大的作品；《解放的耶路撒冷》是意大利诗人塔索的代表作；《鲁西阿德》是葡萄牙诗人贾梅士(1524—1580年)的代表作；《仙后》是英国诗人斯宾塞的代表作。——译者

② 但丁可以称为意大利文学语言的创造者，他写诗不像中世纪一般作家那样用拉丁文，而他却用意大利的口语，弃其糟粕，取其精华。他曾著《论俗语》一文，以表明他的主张。——译者

征是绘画、雕刻和建筑的复兴。乔叟抓住了这神圣的灵感①，英国文学的上层建筑就是以意大利所发明的那些材料为基础的。

然而，让我们不要因为替诗辩护而竟扯到诗的批评史以及诗对社会的影响上来。只须指出广义的和真正的诗人们对于当代和后代的影响，那就足够了。

然而，现在有人根据另一个托词，竟要求诗人们将桂冠让给理论家和机械师。②他们固然承认运用想象是最愉快的，但又断言运用理智是更加有用的。我们不妨就这种区别的根据，来考察这里所谓"有用"或"功用"究竟是什么意义。一般地说，乐和善是一个有感觉有睿智的人有意识地去追求，既求得了，便为之踌躇满志的事物。快乐有两种：一种是持久的，普遍的，永恒的；一种是暂时的，特殊的，"功用"可以表示产生前一种快乐或产生后一种快乐的方法。就前一意义来说，凡是足以加强和净化感情，扩大想象，以及使感觉更为活泼的，都是有用的。但是，功用这个词也可以有一种较狭的意义，它只限于表示：排除我们兽性的欲望的烦扰，使人处于安全的生活环境中，驱散粗野的迷信之幻想，使人与人之间有某种程度的互相容忍而又适合于个人利益的动机。

当然，从这个狭义来说，提倡功利的人们在社会里也有他们应尽的任务。他们追随诗人的步武，把诗人的种种创作中的素描抄写在日常生活的书本上。他们让出空间，他们给予时间。只要他们在处理我们天赋的低级能力的事务时，不侵入高级能力所应属的范围，他们的努力总是有最高的价值。然而，一个怀疑主义者既已摧毁了愚昧的迷信，就请他撒手，不要去磨灭那凭借人类想象而

---

① 乔叟（约1342—1400年），英国大诗人，他所著的长诗《坎特伯雷故事集》，内容许多是取材于中世纪的传说，尤其是意大利的民间传说，有些也见于薄伽丘的《十日谈》中。——译者

② 这里，雪莱开始正式答复皮可克的文章《诗之四阶段》。——译者

表现的永恒真理，像有些法国作家已磨灭了的那样。一个机械师使劳动减少，一个政治经济学者使劳动互相配合，他们的推测并不符合想象的最高原则，所以请他们当心，不要因此而同时强化了奢侈与贫困，使之各走极端，像近代英国经济学者之所为。他们已经用实例来证明这句话："有了的，应该再给他一点；没有的，就连他仅有的一点，也应该夺去。"① 于是，富者愈富，贫者愈贫，而国家陷于无政府主义与专制政治两个极端之间，好像一叶轻舟驶入危岩与怒浪② 之间那样。人们毫无节制地运用筹谋策划的能力，就必然产生诸如此类的恶果。

给最高意义的快感下个定义，是很难的；这定义会引起许多表面上好像自相矛盾的理论。因为，由于人性构造含有一种无法解释的不调和现象，我们自身低级部分的苦痛就往往与我们高级部分的快乐相连结。我们往往选择悲愁、恐惧、痛苦、失望，来表达我们之接近于至善。我们对于哀情小说的同情，就是根据这个原理；悲剧之所以使人愉快，是因为它提供了存在于痛苦中的一个快乐的影子。最美妙的曲调总不免带有一些忧郁，这忧郁的根源也在于此。悲愁中的快乐比快乐中的快乐更甜蜜些。所以有这么一句话："到悲伤的人家去胜过到快乐的人家去。"③ 这并不是说，最高

---

① 此句引自《新约·马可福音》，第4章，第25节，原作"有的，还要给他，没有的，连他所有的也要夺去"。雪莱把语气强化了。——译者

② "危岩与怒浪"，原文作"斯库拉和卡律布狄斯"，是引用希腊文学的典故。据说，在意大利和西西里的海峡间有两个大岩洞。近意大利那边的一个岩洞住着一头怪物，名斯库拉，有12只脚，6个头，每头有3行利齿，作狗吠声，舟人经此，多遭其害。近西西里那边的岩洞，则怪兽卡律布狄斯住着，它每天3次把海水喝光，又3次把海水吐出，因此扰起巨浪，舟行至此必倾覆。荷马史诗《奥德赛》，第12卷，第73—110行，描写这两处险象甚为详细。这里雪莱借用这典故来指国家处于"无政府主义"与"专制政治"这两个极端间，正如在这两处的危岩怒浪间行舟一样。我采用意译，以便于阅读。——译者

③ 此句引自《旧约·传道书》，第7章，第2节，原作"到遭丧的家去胜过到宴乐的家去"。雪莱略有改动，以适合这段文气。——译者

级的快乐必须与痛苦连结起来。爱情与友谊的乐趣，欣赏自然的陶醉，欣赏诗歌尤其是创作诗歌时的快乐，往往是绝对纯粹的。

产生和保证这种最高意义的快乐，才是真正的功用。凡是产生和保证这种快乐的人便是诗人，或者是具有诗才的哲学家。

洛克、休谟、吉本、伏尔泰、卢梭，① 以及他们的弟子们，支持被压迫的和受欺骗的人类，他们的努力值得受人类的感戴。然而，纵使他们从未生存于世上，要估计这世界所呈现的道德上和知识上进展的程度，也不是什么难事。也许再有一两个世纪大家还会说些荒唐的话。也许再有好几个男女和儿童被当作异教徒烧死。也许我们此刻还不会为了已取消西班牙宗教裁判而彼此庆幸。② 然而，倘使但丁、彼特拉克、薄伽丘、乔叟、莎士比亚、卡尔德隆、培根爵士、弥尔顿不曾活在世界上；倘使拉斐尔和米开朗琪罗不曾诞生于人间；倘使希伯莱的诗不曾被翻译出来；倘使希腊文学的研究不曾经过复兴运动；倘使古代的雕刻并没有遗迹流传给我们；倘使古代宗教的诗跟着古代宗教的信仰一起湮没了；——那么，我们真无法想象世界上的道德状况将会变成怎样。若不是有这些使人兴奋的事情鼓舞着人们，人心也不会觉醒而去发明那些比诗粗浅的实用科学，去应用分析的推理以纠正社会的越轨行为，而今日人们竟企图提高推理力的地位，使它超过发明力和创造力的直接表现。

我们还有许多道德的、政治的和历史的智慧，而我们不知道如

---

① 虽则我把卢梭列入这一类，他主要是一个诗人。其余几位，甚至伏尔泰，不过是理论家。——译者

② 宗教裁判是一种最野蛮最残酷的制度。初，在罗马教廷成立宗教审判所，凡被检举有异端邪说者，则处以死刑，用火烧死。在教皇依诺森特第三及格里高里第九时，宗教裁判发展尤速，不久，在罗马成立"圣职会议"，专管处罚异端之事，其活动遍及法国、尼德兰、西班牙、葡萄牙。因有异端嫌疑而被烧死者，不可胜数。终因各国人民的斗争和反抗，宗教裁判制在法国于1772年被取消，在西班牙直至1834年才被取消，雪莱发表此文时，正是取消了西班牙的宗教裁判不久的时候。——译者

何尽施之于实践；我们还有许多自然科学的和经济学的知识，而不能尽用之以公平分配那些有增无已的产物。在这些思想体系下，事实的累积和计算的方法，将诗掩藏起来了。至于在道德、政治和政治经济上什么是最良好和最聪明的做法，或者至少比人们今日所作所受者更聪明和更良好的做法，关于此等问题的知识是并不缺少的。然而，我们却让"我不敢来伺候我要，正像格言里的那只可怜的猫"①。我们缺少创造力来想象我们所知道的东西；我们缺少豪迈的冲动来实行我们的想象；我们缺少生活中的诗：我们的种种筹划已超过我们的概念；我们已经吃下了多于我们所能消化的食物。科学已经扩大了人们统辖外在世界的王国的范围，但是，由于缺少诗的才能，这些科学的研究反而按比例地限制了内在世界的领域；而且人既已使用自然力做奴隶，但是人自身反而依然是一个奴隶。一切为了减轻劳动和合并劳动而作的发明，却被滥用来加强人类的不平等，这应该归咎于什么呢，可不是因为这些机械技术的研究在某种程度与我们所有的创造能力还不相称吗？而创造力却是一切知识的基础。一切发现原该减轻亚当所受的诅咒②，却反而加重了它，此中难道还有别的原因吗？诗是世间的上帝，唯我主义（金钱就是它的可以看见的化身）是世间的财神。

诗的能力有二重作用：它一方面替知识、力量与快感创造了新的资料；另一方面它在人们心中唤起一种欲望，要去再现这些资料，并且根据某种节奏或规则把它们从新配合，以求合于美与善。

---

① 此句引自莎士比亚的悲剧《麦克白》，第1幕，第7景，第44—45行。麦克白欲谋杀邓恩王，请他在碉堡中宴会，及王已醉，麦克白却犹豫，不敢下手，麦克白夫人怂恿她的丈夫，就说出这句话。意："猫要吃鱼，就不怕弄湿其爪。"雪莱借此指人们没有浪漫主义的勇进精神。——译者

② 意即："人类的劳苦"，按《旧约·创世记》，第3章记载：亚当因为吃了禁树的果子，上帝处罚他，对他说："你必终身劳苦，才能从地里得吃的，地必给你长出荆棘和蒺藜来……你必汗流满面才得糊口，直到你归了土。"——译者

当由于过度的自私自利和计较得失，我们外在生活所累积的资料，竟超过我们的同化能力的限量，以至不能依照人性的内在定律来消化这些资料，在那个时期，我们最需要诗的修养。因为，此时的身体变得过于笨重，振奋的精神也无能为力了。

真的，诗是神圣的东西。它既是知识的圆心又是它的圆周；它包含一切科学，一切科学也必须溯源到它。它同时是一切其它思想体系的老根和花朵；一切从它发生，受它的润饰；如果害虫摧残了它，它便不结果实，不生种子，不给予这荒芜的世界以养料，使得生命之树不能继续繁殖。诗是一切事物之完美无缺的外表和光泽；它有如蔷薇的色香之于它的结构成份的纹理，有如永不雕萎的美之形式和光彩之于腐尸败体的秘密。假如诗不能高飞到筹划能力驾着枭翼所不敢翱翔的那些永恒的境界，从那儿把光明与火焰带下来，则道义、爱情、爱国、友谊算得是什么？我们所生息其间的美丽宇宙的景色又算得是什么？我们在世间此岸的安慰是什么？我们对世间彼岸的憧憬又是什么？诗不像推理那种凭意志决定而发挥的力量。人不能说："我要作诗。"即使是最伟大的诗人也不能说这类话；因为，在创作时，人们的心境宛如一团行将熄灭的炭火，有些不可见的势力，像变化无常的风，煽起它一瞬间的火焰；这种势力是内发的，有如花朵的颜色随着花开花谢而逐渐褪落，逐渐变化，并且我们天赋的感觉能力也不能预测它的来去。假如这种势力能保持它原来的纯真和力量，谁也不能预告其结果将是如何伟大；然而，当创作开始时，灵感已在衰退了；因此，流传世间的最灿烂的诗也恐怕不过是诗人原来构想的一个微弱的影子而已。我愿请教当代最伟大的诗人们：若说最美好的诗篇都产自苦功与钻研，这说法是不是错误。批评家劝人细意推敲和不求急就，这种意见如果予以正确的解释，不过是主张应当留心观察灵感袭来的瞬间，在没有灵感提示之时就用传统词句织成的文章来予以人工的补缀；这种

作法只因诗才所限才有此必要①：因为弥尔顿在分节写下他的《失乐园》之前，先已对全篇有个概念。我们有他自己的话为凭证，他说诗神曾"口授"给他那"不曾预想的诗歌"②。有人力言《疯狂的罗兰》的第一行就有56种异文，让我们以弥尔顿的这句话来回答他们吧。诗歌中如此写成的作品，有如绘画中的镶嵌细工。诗的才能所含有的这种本能性与直觉性，在雕塑与绘画艺术中更加容易被人看出：一个伟大的塑像或一幅伟大的图画在艺术家的努力下逐渐形成，正如婴孩在娘胎中逐渐长成那样；并且那指挥着手来造形的心灵也不能替自己说明那创造过程中的起源、程序或手段。

诗是最快乐最良善的心灵中最快乐最良善的瞬间之记录。我们往往感到思想和感情不可捉摸的袭来，有时与地或人有关，有时只与我们自己的心情有关，并且往往来时不可预见，去时不用吩咐，可是总给我们以难以形容的崇高和愉快；因此，即使在它们所遗留下来的眷恋和惆怅中，也不可能不还有着快感，因为这快感是参与它的对象的本质中的。诗灵之来，仿佛是一种更神圣的本质渗彻于我们自己的本质中；但它的步武却像拂过海面的微风，风平浪静了，它便无踪无影，只留下一些痕迹在它经过的满是皱纹的沙滩上。这些以及类似的情景，唯有感受性最细致和想象力最博大的人们才可以体味得到；而由此产生的心境却与一切卑鄙的欲望不能相容。道义、爱情、爱国、友谊等的热忱，在本质上是与此等情绪连结起来的；而且当它们还继续存在时，人的自我就显出它的原

---

① 雪莱认为诗的创作全靠灵感，没有灵感就不能有诗，灵感说是本文的一个主要论点，读者细读下文便可以明白，雪莱的美学观点深受柏拉图的影响，灵感说就是一个例子，柏拉图有一篇对话录，叫做《伊翁》，就是专讲诗的灵感的。——译者

② 弥尔顿的《失乐园》，第9卷，第21—24行：

我的天国女恩神不惜身份，
不用我邀请就在夜里光临，
在我梦中口授给我，感发我
这首容易的、不曾预想的诗歌。——译者

来面目，是宇宙中的一个原子而已。诗人不但因为是感情细致的生灵而容易感受这些经验，他们还能够用天国的变幻无常的色彩，来渲染他们所综合的一切；在描写某一激情或者某一景色时的一个字、一个笔触，就可以拨动那着迷的心弦，而为那些曾经体验过此等情绪的人们，再激起了那酣睡的、冷却的、埋葬了的过去之影像。这样，诗可以使世间最善最美的一切永垂不朽；它捉住了那些飘入人生阴影中一瞬即逝的幻象，用文字或者用形相把它们装饰起来，然后送它们到人间去，同时把此类快乐的喜讯带给同它们的姊妹们在一起留守的人们——我所以要说"留守"，是因为这些人所住的灵魂之洞穴，没有一扇表现之门可通到万象的宇宙。诗拯救了降临于人间的神性，以免它腐朽。

诗使万象化成美丽；它使最美丽的东西愈见其美，它给最丑陋的东西添上了美；它撮合狂喜与恐怖、愉快与忧伤、永恒与变幻；它驯服了一切不可融和的东西，使它们在它轻柔的羁轭之下结成一体。诗使它所触及的一切都变形；每一形相走入它的光辉下，都由于一种神奇的同感，变成了它所呼出的灵气之化身；它那秘密的炼金术能将从死流过生的毒液化为可饮的金汁；它撕去这世界的陈腐的面幕，而露出赤裸的、酣睡的美——这种美是世间种种形相的精神。

一切事物存在于世间，都恰如人们所知觉的那个样子，至少对于知觉的人是如此。"心是自己的主宰，能凭自己把天堂化为地狱，把地狱化为天堂。"① 然而，诗独能战胜那迫使我们屈服于周围印象中的偶然事件的诅咒。无论它展开它自己那张斑斓的帐幔，或者拉开那悬在万物景象面前的生命之黑幕，它都能在我们的人

① 此句出于弥尔顿的《失乐园》，第1卷，第254—255行，那是被撒旦引诱至地狱的天使，看见地狱的光景，自己安慰自己说了这句话。雪莱借用来指诗心能替我们创造另一个境界。——译者

生中替我们创造另一种人生。它使我们成为另一世界的居民，同那世界比较起来，我们的现实世界就显得是一团混乱。它再现我们参与其间耳闻目见的平凡的宇宙；它替我们的内心视觉扫除那层凡胎俗眼的薄膜，使我们窥见我们人生中的神奇。它强迫我们去感觉我们所知觉的东西，去想我们所认识的东西。当习以为常的印象不断重现，破坏了我们对宇宙的观感之后，诗就从新创造一个宇宙。诗证实了塔索那句大胆而真实的话：Non merita nome di creatore, se non Iddioed il Poeta.①

一个诗人既是给别人写出最高的智慧、快乐、德行与光荣的作者，因此他本人就应该是最快乐、最良善、最聪明和最显赫的人。至于说到诗人的光荣，我们不妨责问时间来回答：在人类生活的建树者中有何种人的名誉能比得上诗人的名誉。一个人既是诗人，他就是最聪明、最快乐、最良善，这点也是无争论之余地的：最伟大的诗人一向是品德最无疵点而明达则无所不及的人，而假使我们细察诗人生活的内幕，那么总能发觉他们是最幸运的人；若有例外，那就是那些诗才虽高但仍居次等的诗人，可是我们细想一下，就会发现这些例外只能限制而不能破坏这个定律。让我们暂时屈从世俗的见解，让我们越俎代庖，而试以一人之身兼做原告、证人、法官、行刑者这几种矛盾的身份，让我们不经审问，无须证据，不依程序便宣判那些"坐在我们所不敢飞到的领域"② 的人们的某些动机是应该非难。让我们假定：荷马是一个酒徒，维吉尔是一个媚臣，贺拉斯是一个懦夫，塔索是一个疯子，培根爵士是一个侵吞公款者，拉斐尔是一个浪子，斯宾塞是一个桂冠诗人。在本文这一段，

---

① 意大利文："没有人配受创造者的称号，唯有上帝与诗人。"——译者

② 引自弥尔顿的《失乐园》第4卷，第829行，原作"你从前也知道我不是与你为伍的，我坐在你所不敢飞到的领域"。天使西丰奉命到伊甸去搜寻撒旦，撒旦就轻蔑地对他说这句话。雪莱借用此句来指诗的最高境界。——译者

引证当代还活着的诗人是不适当的，但是后世对于上面所举出名字的几位大诗人自有公平之论。他们的错误已被人衡量过，结果只是微尘那么轻微；假使他们的罪在当时"是朱红，在今日是洁白如雪"① 了：他们已经在那仲裁人兼救世主的血泊中，也就是在时间的淘汰里被洗净了。试看目下对于诗及诗人之诽谤，对其或真或假的罪名之指摘，竟达到如何可笑的混乱；试想诗人似乎是有的罪名其实是多么无足轻重；再看看你们自己的动机吧，不要裁判人，为的是怕你也要受人的裁判。

上文说过，诗在下述这点上与逻辑不同：诗不受心灵的主动能力的支配，诗的诞生及重现与人的意识或意志也没有必然的关系。如果断言意识及意志是一切心理因果关系的必要条件，这实在是臆测之论，因为我们所经验到的心理作用的后果都不容易归因于意识及意志。显然不妨这样假定：诗的力量屡次涌现，便在诗人的心中养成秩序与和谐之习惯，它与这力量本身的性质及其对别人心灵的影响都有关系。然而，在诗的灵感过去了时——这是常有的，虽然不是永久——诗人重又变为常人，突然被委弃于逆流之中，受到别人所惯常生活于其下的种种影响。然而，因为诗人比别人在感觉上更加细致，对于自己的及别人的痛苦与快乐更加敏感，而其敏感的程度也是别人所不会知道的，所以诗人往往怀着相当于这种感觉之差异的热忱，来逃避痛苦而追求快乐。一般人所追求或逃避的对象，往往在某些情势下，颠倒黑白，加以掩饰，而诗人疏忽，看不到这些情势，所以容易受世俗的诽谤。

然而，在上述这种错误中并不一定有罪恶，因此残酷、嫉忌、复仇、贪婪，以及纯粹罪恶的激情，从未成为世俗对诗人的一些抨击。

---

① 此句引自《圣经》《旧约》：《以赛亚》，第1章，第18节，原作："你们来，我们彼此辩论，你们的罪虽像朱红，必变成雪白，虽红如丹颜，必白如羊毛。"——译者

我依照我心中所想到的次序，把这些论点写下来，只考虑到这主题本身，而并没有遵守一篇答辩文章的格式——这样的做法，我认为对于真理之主张是最有利的；但是如果这些论点所持的观点是正确的话，你会发觉它们也含有对于那些非难诗人的人们的驳复，至少就本文的第一部分来说是如此。我不难猜出，到底是什么触怒了有些博学而聪明的作家们，所以他们与某些诗人争吵；我自己承认，我像他们一样也不愿意目瞪口呆对着今日的粗暴的科尔杜斯之劣作《忒西德》①。巴维亚斯和梅维亚斯② 无疑是讨厌得使人不可忍受的人物，像他们从前已是这样。然而，一个有哲学思想的批评家的责任，在于判别优劣，而不在于混淆是非。

本文的第一部述及诗的要素与原理，并且，在狭小的篇幅所许可的范围内，说明了狭义的诗与一切其它的规律及美之形式有着同一的根源；人类生活所提供的素材都可以按照这些形式予以编排，而这就是广义的诗。

本文的第二部③ 的目的，在于应用这些原理于今日诗的研究之情况上，并且拥护一种尝试：就是想对现代风俗与舆论的方式加以诗的理想化，并使这些方式不得不屈从于想象力和创造力。因为，英国文学的突飞猛进向来总是先于或伴着民族意志之伟大而

---

① 雪莱的原文作"Theseids of Codri"，这里的"Codri"应当作"Cordus"（按Codri是拉丁文 Codrus 的生格，雪莱用了生格，在拼字上也有点出入）。Cordus（科尔杜斯）大概是罗马的诗人，其生平不可考，曾根据雅典传说的古王忒修斯的生平事迹写一叙事诗，名为《忒西德》（Theseid），意即"忒修斯之歌"。此诗已佚，但想必是劣作。罗马讽刺诗人尤文纳里斯曾在其《讽刺诗》第一篇中，一开首就说：

难道我要毕生都做听众而不发言？

粗暴的科尔杜斯的《忒西德》使我闷气难宣。

雪莱把《忒西德》写成复数Theseids，其用意是借此以指一般的劣作。——译者

② 贺拉斯在其《谣歌》第 10 篇中曾抨击梅维亚斯；维吉尔在《牧歌》第 3 篇，第 90—91行中曾讥讽巴维亚斯和梅维亚斯，说他们都是劣诗人。按：巴维亚斯与梅维亚斯两人皆是公元前一世纪的诗作者，其作品已湮没了。——译者

③ 本文的第二部始终没有写出来。

自由的发展，现在文学已经兴盛起来了，仿佛是经过一次新生。虽则思想卑鄙的嫉忌者会有意估低当代的成就，但是我们今日的时代必将在知识的成就上成为一个可纪念的时代，而且在我们中间还活着许多哲学家和诗人，他们无比地超过自从上次争取公民自由与宗教自由的国内战争以来出现的任何一个哲学家和诗人。在一个伟大民族觉醒起来为实现思想上或制度上的有益改革而奋斗当中，诗人就是一个最可靠的先驱、伙伴和追随者。在这些时代，人们累积了许多力量，能够去传达和接受关于人与自然的强烈而使人激动的概念。具有这种能力的人，就他们性格的许多方面来说，却往往与他们所致力的善之精神很少有明显的联系。然而他们虽则否认并且誓不屈从那高踞于他们自己灵魂的宝座上之势力，他们还是被迫要为它服务。读了今日一些最有名的作家的作品，而不惊叹于燃烧在他们字里行间的电火似的生命，实在是不可能的。他们以一种包罗万象深入一切的精神，来测量人性的周围，探察人性的深度，而他们自己对于人性的种种表现也许最是由衷地感到惊异；因为这与其说是他们的精神，不如说是时代的精神。诗人是不可领会的灵感之祭司；是反映出"未来"投射到"现在"上的巨影之明镜；是表现了连自己也不解是什么之文字；是唱着战歌而又不感到何所激发之号角；是能动而不被动之力量。诗人是世间未经公认的立法者。

（缪灵珠 译）

沃尔特·惠特曼

1819—1892

沃尔特·惠特曼(全名小沃尔特·惠特曼)具有英格兰人、威尔士人和荷兰人的混合血统。1819年5月31日,他出生在纽约长岛亨廷顿他家的农庄里。19世纪20年代初,全家迁居布鲁克林,在那儿惠特曼上了几年学。他在长岛乡村教书,在报馆排字,写文章,就这样悠闲地度过了青年时代。

1846年,他开始担任《布鲁克林鹰报》的编辑。后来又在新奥尔良的一家报馆干过几个月,这就给他一个沿途考察密西西比河流域的机会。回到布鲁克林后,他开始为《草叶集》构思诗章,这部伟大的著作便成了它生活的焦点。1855年,在几乎是赤手空拳的情况下,他排字、印刷了第1版。爱默森写信说,"我祝贺你正在开创一桩伟大的事业",然而这本书的读者却寥寥无几。

从1863年初到内战结束,惠特曼在华盛顿特区的几所国家医院里当志愿护士,为伤病员代写家信,跟他们交朋友。后来估计他曾到医院去过600多次,同10万名伤病员谈过话,其中有联邦士兵,也有邦联士兵。1865年,他被内政部作为"一本秽书"的作者而解职。

他的朋友W.D.奥康纳曾在《鬓发苍苍的好诗人》中为他辩护,

插图作者注:"……粗大、回环的线条以抽象的图形盘旋在身着工作装的惠特曼画像的内外,这种强劲、粗犷的线条,如同惠特曼的诗行,不妨被认为是《草叶集》。"

Walt Whitman

并为他在司法部长办公室里找到了一个职位。惠特曼一直在那儿工作，直到1873年他因脑溢血而偏瘫。在此期间，他的《诗选》已在英国出版。他还出版了增订本《草叶集》的第5版。散文作品《民主展望》表达了他对美国前景和义务的看法。

除了到科罗拉多和加拿大旅行过外，他晚年大部分时间都是在新泽西的卡姆登度过的。在卡姆登，他的朋友——约翰·巴罗斯、霍勒斯·特劳贝尔、R.M.巴克医生以及英国的一位崇拜者安娜·吉尔克瑞斯特夫人——都聚集在他的周围。在他临终的日子里，他编辑了《草叶集》第9版，以及他的《诗歌散文全集》。肺炎使他身体更加虚弱，1892年3月26日，他因并发症在卡姆登去逝。

眼下让我们来设想一下：我们就是沃尔特·惠特曼。时间是1855年。他卖掉一座房子为首次出版《草叶集》筹集资金。他当时36岁，沉着冷静，体格魁伟，但头发已开始发白。他为支持禁酒写过一部宣传小说，编辑过几份报纸，发表过一些伤感诗。按一般标准，他只是个无名小辈，但却是一个自强不息的无名小辈。"一个长足了个头的、不可战胜的、朴实的人"。从他生活的地方乘渡船就可以到合众国这个崭新繁忙的国家的最富有活力的城市。

正是这个人——这位无名之辈，这个从长岛来的农民的儿子——在他的第一部书中突然而平静地宣告他已把自己选为美国的民主诗人，对世界和宇宙都有买卖权。即便这是一种玩笑，它也是美国文学史上最大胆的行为。然而这不是玩笑。这是天才的一种平静的举动。他在他的诗歌中提供了证据，并在散文中加上了理由。我们不禁注意到：这种宣称不单纯是文学的，它同时也是哲学的，社会的和政治的。它为诗人——为惠特曼本人，为后来的诗人们——要求最崇高的地位，要他们充当立法者、预言家、未来的创造者，以及"神圣的平民"，即自由的个人的代表。

仿佛这样做还嫌不够似的，《草叶集》中的诗歌打破了所有的清规戒律。这些诗使文人读者大为震惊，因为他们期待的是格律和韵脚。这些诗的率直违背了当时偏狭的常规。这样做的结果，除了两三次例外，便是引起公愤。一位评论家称惠特曼为“将污水桶带进了客厅的诗人”。那么惠特曼怎么办呢？他极力鼓吹这本书。当鼓吹不动时，他便平平静静地进行增订第2版的准备工作。

但不可思议的事仍然存在。此人怎么突然拿出了这本书？我们知道，从新奥尔良之行到1855年的几年里，惠特曼遇到了一些情况。我们不知道是什么情况。或许他自己也不知道。也许那只不过是他所有的发展路线第一次会聚在他的诗歌的大胆的言辞中而已。答案，如果能在某个地方找到答案的话，或许能在他为《草叶集》写的《序言》中找到。

《序言》里充满了使命感。在该文中，惠特曼以一位经历了宗教转变的人的口吻讲话。他爱上了宇宙，并发现了他跟宇宙的真正关系。他的声音就是一位伦理大师的声音：“热爱地球、太阳和动物，鄙弃财富，向乞求者施舍，为愚狂者请命，用你的收入和劳动替别人办事，憎恨暴君，切莫争论有关上帝的问题……”如果做到了这些，他写道，那么“你的肉体必定是一首伟大的诗”。

（蒲　隆　译）

《草叶集》序言

美利坚并不排斥过去，也不排斥过去在各种形式下、在不同的政治中、在等级观念或者古老的宗教里所产生的东西——而是冷静地接受教训——并不因为尽管那种一度符合自己需要的生命已经转化成具有新形式的新生命，旧皮却依然粘连在文学的思想和风格上而感到急不可耐——意识到尸体要慢慢地从住宅的饭厅和卧室里抬走——意识到它在门口要等待片刻——它曾经最适应它的时代——它的作用已经传给那个走上前来的强壮英俊的继承人——他必定最适应他自己的时代。

世界上古往今来的所有民族中，美利坚人也许最富有诗人气质。其实，合众国本身就是一首最伟大的诗。迄今为止，世界历史上最广大、最活跃的东西跟合众国更胜一筹的广大与活跃相比，就显得驯服而呆板。在人类活动中，终于在这里出现了与白昼和黑夜广泛的活动相当的东西。这里的行动摆脱了种种羁绊，必然对繁文缛节不屑一顾，便声势浩大地向前推进。这里的殷勤好客总表现出英雄本色。这里的表现鄙弃那种为广大群众的巨大胆略和远见卓识所不屑一顾的委琐，因而无拘无束，一泄千里，丰富多彩，雍容华贵。人们看到只要地里长出庄稼、果园落下苹果、海湾繁殖鱼虾、男女生养孩子，它一定会拥有冬夏的财富，永不贾乏。

其他国家通过代表来显示自己——然而，合众国的天才表现得最杰出、最广泛的并不在它的行政或立法机关方面，也不在它的大使或作家身上，也不在学府、教堂或客厅里面，甚至也不在它的报纸和发明家上面——而总是通过它的巨大富足最广泛地表现在

南北东西的普通人民身上，表现在它所有的州里。如果没有相应的国民精神的伟大与慷慨，国家再大也不过是大而无当。人口密集的州，街道，轮船，兴旺的商业，农场，资本，乃至学问，都不可能满足人的理想——诗人也不可能满足。缅怀往事也不可能满足。一个生气勃勃的国家总是能刻下深深的印记，总能够以最低的代价赢得最高的权威，也就是从它自己的灵魂深处赢得。这就是对个人或各州、对目前的行动和壮举、对诗人的题材有益利用的总和。（难道有必要一代一代地回溯东方历史！难道明明白白的事物所具有的美丽与神圣就一定比神神秘秘的事物所具有的逊色！难道人们在任何时代都不能名垂青史！难道通过发现而开放西大陆、以及南北美洲已经发生的一切就比不上古代一个小小剧院或中世纪漫无目的的梦游！）合众国的自豪撇开了城市的财富和精巧，商业和农业的全部收益，广大的幅员或外部胜利的炫耀，去欣赏长足了个头的人们或一个长足了个头的、不可战胜的、朴实的人的看法和认识。

美国诗人应当囊括新旧，因为美利坚是一个多民族的民族。美国诗人的表达应当是超绝的、新颖的。那种表达应当是间接的，而不是直接的，也不是描述性的或史诗式的。它的性质应当贯通这一切，达到更广阔的境界。他国的历史和战争一经歌颂，时代和人物一经描绘，诗的能事已尽。共和国的伟大颂歌可不能这样。这里的主题是创造性的，并且远景无限。在习俗、顺从或法规的浅滩上不管有什么停滞不前，伟大的诗人永远不会停滞不前。顺从主宰不了他，他却能主宰顺从。他站在高不可及的地方转动着一束聚光——他用手指转动枢轴——他站着不动就能使最快的赛跑者张皇失措，并能轻而易举地赶上他，罩住他。时代误入背信弃义、阿谀奉承、冷嘲热讽的歧路，他就用坚定的信仰加以制止。信仰是灵魂的抗菌剂——它渗透到平民百姓身上，并保护他们——他

们决不放弃信仰、期望和信赖。一个文盲身上有难以形容的新鲜感和无意识，使最高明的表现天才的能力显得卑微而可笑。诗人确实无疑地看到：一个不是大艺术家的人怎样可以跟最伟大的艺术家一样神圣、一样完美。

最伟大的诗人自由运用毁灭或改造的力量，然而很少使用攻击的力量。过去的终归过去了。如果他不能揭示卓越的样板，不能用自己所采取的每一个步骤来证明自己，那他就不符合需要了。伟大诗人的出现就是征服——不是谈判，不是斗争，也不是任何有所准备的尝试。现在他已经从那条路上过去了，望着他的项背吧！没有留下丝毫绝望、厌世、狡诈或排他的痕迹，没有留下丝毫的出身或肤色之耻，也没有留下丝毫对地狱的幻想或需要——从此以后，不会有人因为无知、软弱或罪恶而遭受贬斥。最伟大的诗人几乎不知道渺小琐碎为何物。假如他向以前认为渺小的东西吹进一口气，它就因为具有了宇宙的宏伟和生命而膨胀起来。他是先知——他独树一帜——他包罗万象——别人跟他一样出色，唯独他看得见，而别人则不然。他不是合唱队里的一员——他不循规蹈矩——他就是规矩的总裁。视力对其余的一切所发挥的作用也就是他对其余的一切所发挥的作用。谁了解视力那奇特的秘密呢？其他的感觉能以新的证据证实自己，然而视觉只能用自己的证据证实自己，并且预示着精神世界的特点。它的一瞥就会嘲弄人类的一切调查研究，世间的一切仪器图书，以及所有的论证推理。一旦你打开只有一粒桃核大的那块空间，迎接远远近近的一切，迎接落日，让万物追风逐电般地、轻轻地、恰如其分地、井然有序地进入，那还有什么不可思议呢？还有什么不大可能呢？还有什么绝无可能、没有根据或模糊不清呢？

陆地和海洋，动物，游鱼和飞鸟，天空和星球，森林，山河，都不是小主题——然而人们期望诗人不仅仅指出附着在瘖哑的实物上

的美丽和尊严——他们期待他指出现实与他们灵魂之间的通道。男人和女人都能洞察美——也许跟诗人不相上下。猎人、樵夫、早起者、园丁和农民的热情顽强，健康的女性对雄壮的体态、对航海者、对赶马人的爱恋，对光明和旷野的热情，凡此种种，早就多方面地表明了那种对美的准确可靠的领悟，表明了诗意就寓于在户外生活的人们的心中。他们决不需要诗人帮助去领会——有的人也许需要，但他们决不需要。诗意并没有安排在韵律、工整或对事物的抽象表白里，也不在哀怨或精彩的教条里，诗意是这一切和其他许许多多事物的生命，它就在灵魂里。韵律的好处在于它撒下了一种更甜美、更丰富的韵律的种子，工整的好处在于它把自己输送到看不见的地下的根里。完美诗歌的韵律与工整表明了格律的自由生长，它像枝头的丁香和玫瑰那样准确无误、无拘无束地生芽长蕾，并呈现出栗子、橙子、瓜果那样坚实的形状，发散出不可名状的芳香。最精彩的诗歌、音乐、演说或朗诵的流畅和修饰都不是独立的，而是有所依傍的。一切美都来自美的血液和美的头脑。倘若一个男人或女人能兼有这两种伟大，那就足矣——这一事实将会风靡天下；然而，金玉其外、败絮其中的东西即使搞一百万年也不会奏效。谁要一个劲地在虚饰或流畅上劳心费神，他就完了。你应当做的则是：热爱地球、太阳和动物，鄙弃财富，向乞求者施舍，为愚狂者请命，用你的收入和劳动替别人办事，憎恨暴君，切莫争论有关上帝的问题，对人民要忍耐、多包涵。对已知或未知的事、任何人或许多人，不可脱帽敬礼——同有能力而未受教育的人，同年轻人和各家的母亲随便交往——重新审查你从学校、教堂或书本上学到的一切，摒弃一切侮辱你灵魂的东西；这样一来，你的肉体必定是一首伟大的诗，那最丰富的流畅不仅表现在它的言词上，而且表现在它的嘴唇和面孔的无言的纹路中，表现在你的眼睫毛之间，表现在你身体的每一个举动和关节上。诗人不应当在不需

要的工作上消磨时光。他应当知道地已犁好，肥已上足；别人也许不了解，但他应当了解。他应当立即着手创造。他的职责应当主宰他所接触的一切事物——而且应当主宰一切情感。

已知的宇宙有一个十全十美的恋人，那就是最伟大的诗人。他充满了一种永恒的激情，不理会出现什么样的机遇，或者可能出现什么幸运或不幸的意外，而每日每时恳求给他可意的报酬。阻碍或破坏别人的东西反而激发他热烈地走向接触和性爱的欢乐。别人接受快乐的容量和他的相比就化为乌有。看到黎明或冬林的景色，面对嬉戏的儿童，或者当他搂着一个男人或一个女人的脖子时，他就和从天上和至高无上的地方所期望的一切息息相通了。他的爱高于一切爱，从容而广阔——他给前面还留有余地。他不是一个狐疑不决的恋人——他十分可靠——他瞧不起忽冷忽热。他的经验和那些云雨狂欢绝非徒劳无益。什么也干扰不了他——痛苦与黑暗不行——死亡与恐惧也不行。对他来说，抱怨、忌妒、羡慕都是埋在地下的腐尸——他看见它们被埋葬了。大海对海岸、海岸对大海的把握也比不上他对他的爱的成果或一切完善与美的成果的把握。

美总要开花结果，这决不是瞎碰运气——它像生命一样不可避免——它像万有引力那样准确绝对。目光与目光相接，听觉与听觉相连，声音与声音相续，对万物与人类的和谐永远感到好奇。这些懂得乌合之众和泱泱洪流中的尽善尽美的规律——也就是说，它毫不吝惜，不偏不倚——也就是说，没有它，就没有片刻光明与黑暗，没有它，就没有一块陆地和海洋——没有它，就没有天的四面八方，没有人的三教九流，没有事的千变万化。正因为如此，在恰如其份地表现美时，就要有精确和平衡。没有必要把某一部分突出到另一部分之上。最优秀的歌手并不是具有最婉转洪亮歌喉的人。诗歌的快感并不在那些节奏美妙、音调铿锵的作品里。

最伟大的诗人，不用费力，而且不露一丝痕迹，就把各种事件、激情、景象、人物的精神表现出来，当你倾听或阅读的时候，这种精神就或多或少地影响到你的个性。要做好这一点，就得与追随时代的规律角逐。目的肯定有，了解这一目的的线索也肯定有——最微弱的迹象就是最好的迹象，随之就成为最明确的迹象。过去、现在和未来并不脱节，而是相连的。最伟大的诗人使将有的、已有的和现有的保持连贯。他把死者从棺材里拖出来，让他们重新站起来。他对过去说：起来，在我面前走一走，好让我认识认识你。他学会了那一课——他置身于未来变为现在的地方。最伟大的诗人不仅把他的光芒照耀在人物、情景和激情上面——他最终要登上去，完成一切——他展示出了一座座顶峰，但谁也说不出它们的用意何在，顶峰那边又是什么——他在最远的边缘闪耀了片刻。在他那最后的半掩半露的一笑或一颦中，他表现得最为神奇；谁若看见他离去时瞬间的一闪，此后许多年他一定深受鼓舞，或深感恐惧。最伟大的诗人不做说教，也不运用道德准则——他了解灵魂。灵魂具有无限的自豪，它除了承认自己的教训或推论外，决不承认别的。然而他的同情心跟他的自豪感一样无限，二者相互平衡，彼此牵扯，谁也不能走得太远。艺术最深处的秘密就跟这一对孪生儿同眠。最伟大的诗人夹在两者中间躺着，对他的风格和思想来说，它们是性命攸关的。

艺术的艺术，表现手法的荣耀，文学之光的绚丽，全在于朴实。朴实是最高的境界——过分或不足都无法得到补救。助长冲动的高涨，刺探思想的深渊，把所有的题材表现得清楚明白，这些本领既不寻常也不十分异乎寻常。然而在文学中，要以动物动作那样的准确无误和漫不经心以及林中树木，道旁小草那样的无懈可击的情趣来说话，那才是艺术成就的极致。如果你看见谁达到了这样的极致，就等于看到了古往今来世界各国艺术家中的大师。如

果你注视海湾上空灰鸥的飞翔，或者纯种骏马的雄姿英发，或者葵花在高高的花秆儿上歪着脑袋，或者在天空中运行的太阳的出现，或者随后月亮的露面，你所得到的满足也不会比注视他得到的更大。伟大的诗人突出的风格较少，较多的则是不增不减的传达思想和事物的渠道，是表现自己的自由渠道。他向他的艺术宣誓，我不愿多管闲事，我不愿在我的作品中有什么典雅、效应或独创，像一道道帷幕挂在我和别人之间。我不愿任何东西悬在中间，哪怕是最华丽的帷幕也罢。我说什么就一丝不苟、原原本本地说。谁要颂扬、惊人、迷人或抚慰，且随他去，我所要的目的就像健康、炎热或白雪所具有的目的，不管他人如何评说。我所经历或描绘的肯定从我的作品中表现出来，而没有丝毫造作的痕迹。你们要站在我旁边和我一起向镜子里望。

伟大诗人古老鲜红的血统和纯洁无瑕的斯文将由他们的豪放不羁予以证明。英雄人物总会轻松地通过、超越和他格格不入的习俗、惯例或权威。在第一流的作家、科学家、音乐家、发明家和艺术家的共同特性中，最美妙不过的就是从新的自由形式中发出的无言的轻蔑。在诗歌、哲学、政治、机械、科学、行为、工艺、一种适合本地的大歌剧、造船术或任何技艺需要的时候，谁能贡献出最伟大的独创实例，谁就永远是最伟大的人。最纯粹的表现方法就是那种找不到与自己相称的天地而另辟天地的表达方法。

伟大的诗篇送给每个男人和女人的信息是：在平等的基础上同我们来相会，只有这样，你才能理解我们。我们并不比你高明，我们拥有的你也拥有，我们享受的你也可以享受。你本以为只能有一个至高神吗？我们认定可以有无数个至高神。他们并不相互抵消、正如一个人的目光并不抵消另一个人的目光一样——人能否善良、伟大，仅取决于他是否意识到自己内在的优越。暴风雨和大解八块，殊死战斗和沉船遇难，自然力的肆虐，海洋的威力，大自

然的运动，人欲的苦斗，尊严，恨与爱，你们认为这一切的伟大何在呢？那是因为灵魂里有某种东西在说：发愤，急进，在这儿，在那儿，我都能高视阔步，因为我是主宰——天崩海裂的主宰，天性、激情和死亡的主宰，一切恐惧、一切痛苦的主宰。

美国歌手的特点必定是慷慨豁达、富有爱心，并且鼓励竞争对手。他们必定是整个宇宙，没有垄断，没有秘密，乐于把任何东西传给任何人——白天黑夜都渴望与自己不分轩轾的人物出现。他们决不在乎财富和特权——他们就是财富和特权——他们必定会看到谁是最富有的人。最富有的人就是从自己更多的财富中拿出相当部分来与他看到的一切炫耀相抗衡的人。美国歌手决不描绘一个阶层的人，也不描绘感兴趣的一两个阶层，也不主要写爱情，或者主要写真理，或者主要写灵魂，或者主要写肉体——决不重东部的州，而轻西部的州，也不褒北方的州而贬南方的州。

精密的科学及其实际活动非但不会限制最伟大的诗人，反而永远给予他鼓励和支持。开始与追忆就在那里——那里有最先把他高高举起并全力以赴支持他的臂膀——来回折腾过多少次以后他的归宿还是在那里。水手和旅行家——解剖学家，化学家，天文学家，地质学家，骨相学家，灵学家，数学家，历史学家和词书编纂家都不是诗人，然而他们是诗人的法规制订者，他们的建树为每一首完美的诗歌的结构打下了基础。无论出现了什么，说了些什么，他们提供了它的概念的种子——灵魂看得见的证据就在他们之中，也由他们提供。如果父子之间一定要有爱与满足，如果儿子的伟大是从父亲的伟大中流露出来的，那么诗人和实证科学家之间就一定存在爱。因而诗歌的美之中就包含着科学的冠冕和最高的赞赏。

充沛的知识之流以及对质量与事物探源究底的许诺是伟大的。诗人的灵魂在这里流连萦洄，膨胀起来，但它永远是自己的主

宰。源底深不可测，因而平静无波。天真与赤裸得以重现——它们既不卑也不亢。关于超自然的全套理论以及跟它相联或者从它引伸出来的一切，都像梦似的消失了。已经发生过的，正在发生着的，可能或必定要发生的，这些充满活动的法则全都囊括进去了。它们能满足任何情况，也能满足一切情况——它们不能受催促，也不能被阻挡——它们也能满足那庞大而明确的计划所不能接受的事件或人物的任何特殊奇迹，在那个计划里，每一个动作，每一片草叶，男人和女人的躯壳和精神，以及与他们相关的一切，都是完美得不可言喻的奇迹，互相关联，又各有特点，各得其所。承认在已知的宇宙中有任何东西比男人和女人神圣，那也不符合灵魂的实际。

男人和女人，地球以及地球上的万物，都应当按他们的本色享受待遇。对他们的过去、现在和未来的考察不可间断，只能完全公正地进行。在这个基础上，哲学进行思辨，而且始终注视着诗人，始终关注着万物追求幸福的永恒趋势，因为这些趋势和对感官和灵魂来说都十分明朗的东西决不冲突。因为万物追求幸福的永恒趋势建立了清醒哲学的唯一论点。凡对这一点领会不足的——凡不完全符合光与天体运动规律的——或不完全符合贯穿于盗贼、说谎者、馋鬼、酒徒的今生，无疑还有来世的规律的——或不完全符合时间的无限伸延、密度的缓慢形成或地层的耐心隆起的——都无关紧要。如果把上帝放进一首诗或一种哲学体系里与某种存在或势力抗衡，这种做法同样无关紧要。清醒与整体观念是巨匠的标志——糟蹋了一项原则就等于糟蹋了一切。巨匠与奇迹无缘。他注重自身的健康，因为他是群众中的一员。——他在突出中看到缺陷。共同的基础才能产生完美的造型。遵循普遍规律是了不起的，因为这和它保持一致。大师知道他伟大得不可言喻，一切都伟大得不可言喻——譬如说孕育孩子，再把他们养育成人是

再伟大不过的了——而存在恰恰同感受或表达同样伟大。

在造就大师的过程中，政治自由的思想是必不可少的。凡是有男人和女人的地方，自由总得到英雄的拥护——然而得到诗人的拥护或欢迎比其他任何人都要热烈。诗人是自由的声音和注解。他们自古以来都无愧于这种伟大的思想——自由被托付给诗人，诗人就必须维护它。什么也不能比自由更重要，什么也不能歪曲它，贬低它。

因为宇宙诗人的特性集中在实实在在的肉体上，集中在事物的欢乐上，所以他们具有的真实性就优于所有的小说和传奇。他们发表自己的意见时，事实就沐浴在光辉里——白昼被一种更加强烈的光照亮——日落与日出之间的幽暗也就加深了许多倍。每一种明确的物体、状况、组合或进程都展现出一种美——乘法表展现出它的——老年展现出它的——木工行业展现出它的——大歌剧展现出它的——海上那艘蒸气驱动或满帆行驶的躯体巨大、造形优美的纽约快船闪耀着无与伦比的美——美国各界和政府的巨大协调闪耀着它们的美——最平常的明确意向和行动闪耀着它们的美。宇宙诗人通过种种干预，层层掩护，一遭又一遭的动荡，一套又一套的计谋，走向那些最基本的原则。他们是有用的——他们消除了需求的贫乏，剥夺了自满的财富。他们说，你这个大业主不会比别人了解得更多。图书馆的主人并不是花钱买了它而拥有法定所有权的人。任何人，每个人都是该图书馆的主人，其实只有这样的人才是它的主人：他或者她，通过各种不同的语言、学科和风格能读到同样的内容，而这些内容能顺利进入他或她的头脑，使之灵活、有力、丰富、开阔。

美国各州强大、健康、卓有成就，不会以侵害自然原型为乐事，也决不允许这样做。在绘画中，在以矿物或木材为原料制作成的铸品或雕刻中，在图书或报纸的插图中，在织物的图案中，在任何

美化房间、家具或服装的东西中，在装到檐口、纪念碑、或船头船尾的任何东西中，或者放在户内户外人的眼睛可以看到的任何地方的任何东西中，只要歪曲了真实形象，编造荒诞离奇的人物、地点或事件，都是令人作呕的。尤其是人的形象，它如此伟大，所以决不允许制成滑稽可笑的样子。至于一件作品的装饰，决不允许出格离谱——然而，凡是完全符合野外实际情况的装饰，凡是从作品的个性中流露出来而又无法加以遏制的装饰，凡是完成作品所需要的修饰，则是可以允许的。大多数未加修饰的作品才是最美的。夸张会在人的生理上得到报复。干干净净、生气勃勃的孩子只有在每天都可以看见自然形态原型的社会里才能培养出来。伟大的天才和各州的人民决不会堕落到传奇故事的境地。一旦把历史讲得恰如其分，就再也不需要传奇了。

伟大的诗人以不施小技、襟怀坦荡而闻名。如果一个人襟怀坦荡，他的一切缺点都可以被原谅。从今往后我们谁也不要撒谎，因为我们已经看到开诚布公可以赢得内心和外在的世界，而且无一例外。况且自从地球凝固以来，欺骗、耍花招或撒谎从来没有吸引过它一星半点的尘埃，一丝一毫的光彩——透过一个州或整个共和国的正在掩盖着的财富和地位，一个行踪诡秘的人总会暴露出来，遭万人唾骂——灵魂从来没有受过愚弄，也永远不会遭受愚弄——未经灵魂首肯的繁荣只不过是喷出来的一股臭气——在这个星球的任何一个大陆上，在任何一个行星或卫星上，在婴儿出生前的那种状况下，在更年期的任何时候，在生命力的任何中止或活动时期，或者在任何地方的任何形成或改革过程中，从来没有生长过一个本能地仇恨真理的人。

谨小慎微，最健壮的体格，对妇女儿童的巨大希望、比较和热爱，大规模的滋养、破坏和其中的因果关系，充分体会大自然的统一，充分体会这种精神同样适用于人事，凡此种种都从世界脑海的

漂浮物上召集起来，成为最伟大的诗人一出娘胎就具有的成份，也是她母亲一出她的娘胎就具有的成份。小心谨慎作用有限。人们一直认为：谨小慎微的公民就是追求实惠、顾己顾家、奉公守法、不欠债、不犯法的公民。最伟大的诗人看到也承认这些务实的作法，就像他看到了吃饭睡觉这样一些实际活动一样。不过，他对谨慎还有更高一层的见解，并不认为只要稍稍留心一下关门上锁就万事大吉了。人生谨慎的前提并不在它的殷勤好客，也不在它的成熟和收获。攒一点钱作丧葬费，在自己拥有的一小块美国土地四周有几块木板围墙，头上有一些瓦片遮顶，再有几个舒心钱供应一年的布衣粗食，超出了这种不求人的状况，谨慎就十分可悲了。因为他抛弃了人这样一种伟大的生灵，叫他去为赚钱连年奔波操劳，不分白天黑夜，不避严寒酷暑，一再上憋气的大当，中防不胜防的暗箭；受客厅小节的拘束，或者在别人挨饿时厚颜无耻地撑破肚皮，而且丧失了土地上、鲜花中、大气和海洋里的清新与芳香，丧失了你在青年或中年时代遇到或交往的女人和男人的真正情趣，随后就是在一种没有崇高、没有天真的一生（即使你保险能拿到一万元的年金，或者被选入国会，或者当了州长）行将结束时出现的疾病和垂死的挣扎，最后发出了一种没有安详、没有尊严的死亡的可怕梦呓。这样的谨慎是对现代文明和深谋远虑施加的大骗局，它玷污了文明用生花妙笔勾画出的外表和身躯，用泪水打湿了灵魂行将亲吻时文明迅速舒展了又舒展的开朗面容。

不过，关于谨慎的正确解释仍然没有做出。当大大小小的人物考虑到还有适合于不朽的谨慎而悄悄躲在一旁时，那种关于最受尊敬的生活的只顾财富和体面的谨慎就黯然失色，眼睛根本无法看见。那种源远流长、万代相传的智慧某个时候经过强化更新又带着丰厚的礼品，像婚礼上的来宾那样满面春风，在你目光所及的远处从四面八方欢天喜地地向你跑来，跟它相比，那种仅能弥补

一年或者七八十年的浅薄的智慧又算什么呢？只有灵魂是自强不息的——其他的一切都离不开随后发生的事情。一个人的行为思想都关系重大。博爱或个人力量的推动力除了最深沉的理性外，永远别无他物，不管它是否提供了论点。毋需详述——加、减、除皆属徒然。小或大，博学或浅陋，白或黑，合法或非法，患病或健康，从把第一口气吸进气管到最后断气，一个男人或女人所做的一切有力、慈爱和干净的事，在宇宙不可动摇的秩序中对他或她绝对有利，并且在宇宙的整个范围内永远有利。最伟大诗人的谨慎最终满足了灵魂的渴望和贪欲，它不阻止任何事物，不允许他自己的情况或任何情况有所停顿，它没有特殊的安息日或最后的审判日，不区分生者与死者，不区分义和不义，对现在感到满足，借助于相关的东西跟每一种思想或行动较量，不知道有什么宽恕的可能或代人赎罪。

谁打算成为最伟大的诗人，他的直接考验就是今天。如果他没有让当前的时代像巨大的海潮那样涌进自己的心田——如果他自己不是时代的化身，如果这样的永恒没有向他开放：它给所有的时代、地点、进程、生物与无生物以相似的面貌，它又是时间的纽带，从它那难以想象的混沌和无垠中升起，呈现出今天游动的形态，并且被柔韧的生命之锚固定起来，使当前的一点成为过去到未来的通道，又致力于表现这一小时的浪潮，表现该浪潮的60个美丽子女——如果是那样，就索性让他溶入总潮流中，等待自己的发展吧。

还有对诗歌、任何人物或作品的最后考验。一个有先见之明的诗人把自己摆到几个世纪之后，在时代变迁以后评论作家或作品。他的作品能经受住这些变迁吗？它能孜孜不倦地坚持下去吗？同样的风格、天才的类似导向那时还令人满意吗？数十年、数百年、数千年的进展会因为他的缘故情愿向左向右转吗？他入土

很久很久以后还会受人爱戴吗？年轻男子常常想起他吗？年轻女子常常想起他吗？中年人、老年人会想起他吗？

一首伟大的诗为世世代代所共有，读者不分阶层，不分肤色，不分部门，不分宗派，也不分男女。一首伟大的诗对一个男人或一个女人来说不是终结而是开头。是不是有人幻想过他终于能够以某种权威自居，满足于种种解释，并有所认识，而且从此志得意满了呢？最伟大的诗人不会有这种结局——他不会止步不前，也不会养尊处优。他的笔触像大自然一样，在行动中表现出来。他要带领的人，他就紧紧抓住，带进以前无人涉足的原始境界——从此以后就没有休止——他们看到的是广阔的空间和难以形容的光辉，把原来的地点和光线变成了死寂的真空。现在会从翻天覆地中凝聚出一个人来——先辈鼓励后生并指点他怎样——他们俩一起无所畏惧地开始，直到新世界自行适应一个轨道，然后傲视着群星较小的轨道并扫过那些永无休止的圆环，再也不会安静下来。

很快就不会有教士了。他们的任务已经完成。一代新人将会崛起，他们将是人类的教士，每个人又是他自己的教士。他们必将从今天的实物中，从过去与未来的征兆中获得灵感。他们不屑于捍卫永生，捍卫上帝，捍卫事物的完美，捍卫自由，捍卫灵魂的优美与真实。他们将在美国崛起，在世界各地得到响应。

英语对伟大的美国表现方式十分照顾——它雄健、灵活而丰富多彩。英吉利人是一个饱经沧桑、又从未放弃过作为一切自由的主导精神的政治自由思想的种族。在那样一个种族的粗壮的基干上，英语从一些更加精致、更加活泼、更加微妙、更加文雅的语言中吸收一些词语。英语是强有力的抵抗性的语言——它是常识的方言。它是那些自豪、忧郁的种族的语言，是一切有抱负的人的语言。它是专门表达生长、信仰、自尊、自由、正义、平等、友谊、充足、谨慎、决心和勇气的语言，它简直是表达难以表达的东西的媒介。

没有哪种伟大的文学，没有任何一种同类风格的行为、讲演、社交、家务安排，公共机构、老板对雇员的待遇、行政细则、陆军和海军的行动指令、立法精神、法庭、警察、教育、建筑、歌曲或娱乐能长期逃避美国标准惊觉而热情的天性。不管人们嘴里是否流露过什么意思，由于有的一晃而过，有的固定下来，所以每一个自由男人或自由女人的心里都悸动着这样一个众人关注的问题：它适合我国的国情吗？它的一些做法有没有秽迹？它是不是赞成兄弟和恋人们不断增大的公社？论规模之大，团结之好，派头之高傲，为老样式望尘莫及；论急公好义，一切样式瞠乎其后。它是不是一种刚从地里长出来，或从海里捞起来此时此地供我利用的东西？我，一个得克萨斯、俄亥俄、加拿大的美利坚人。我知道能为我负责的东西必定能为作为我的一部分素材的任何个人或国家负责。这能负责吗？它是否有利于哺育共和国的青年？它是否能用“子女成行的母亲”奶头上香甜的乳汁一下子解决问题？

美利坚不慌不忙，满怀好意，准备接待捎过口信要来的客人。他们获得许可、受到欢迎并不是因为智力过人。有才之士、艺术家、足智多谋的人、编辑、政治家、学者并不是不受赏识——他们各得其所，各事其职。国家的灵魂也履行它自己的职责。什么它都不拒绝，一切它都会允许。只有它的同类，它才愿意抢到半路迎上去。一个个人如果能具有缔造一个优秀国家的品质，他就像一个国家一样优秀。这个最大、最富、最自豪的国家的灵魂很可能抢在半道里欢迎它的诗人的灵魂。

上文为惠特曼《草叶集》1882年版序言。

（蒲　隆 译）

威廉·哈兹里特

1778—1839

1778年4月10日，威廉·哈兹里特出生于肯特郡梅德斯通。威廉的父亲是一位爱尔兰血统的唯一神教牧师和自由主义论者，他与富兰克林相识并支持美国革命。1783年，他举家迁往爱尔兰，后至费城和波士顿。不久，哈兹里特一家又返回英国。小威廉在什罗普郡韦姆镇那宁静的、开满鲜花的乡村环境中成长起来，他脑子里装满了他那个时代的大事变——法国大革命。他一生都是一个崇拜拿破仑的热情的自由意志论者。

他在哈克尼的一座具有良好教学传统的唯一神教学院读大学。像亨利·詹姆斯和威廉·詹姆斯一样，他开始致力于绘画。在巴黎，他曾以在卢浮宫临摹大师们的作品来维持生计。1803年他回到英国，作了两年流浪肖像画家。在他的单色自画像上，我们可以看到一位面容憔悴、郁郁沉思的青年人，平直的头发与大大的眼睛都是黑色的，十分潇洒。

1805年，他把兴趣转到写作上来。在此以后的几年中，他发表了《论人的行为准则》和其他三本关于理念方面的书。他娶兰姆家的朋友莎拉·斯托达特为妻，后一起移居到温特斯罗。1811年，当哈兹里特的第二个孩子降生时，他身无分文。他在伦敦讲授哲学，又在《纪事晨报》谋得一个议会通讯员的工作。他成为该报的戏剧评论家。他的一本戏剧评论集和两本《圆桌》散文集使他声誉鹊起。他赞扬浪漫派诗人，这使他招致《每季评论》的威廉·

吉福德的激烈抨击。他全力反击，这使得济慈和他的一些其他朋友十分高兴。

他的论题无所不包，从美术展览到职业拳击赛。他的三部著名讲演录——包括《有关英国诗人的讲演》——亦结集成书。由于与妻子长期分居，他爱上了他在伦敦的旅店老板的女儿莎拉·沃克。而她却爱上了另一个人，这使他受到嘲弄。他把这段经历略作文饰，写成了《利伯·艾默利斯》，英国的批评家认为这是一本令人生厌的书。后来，哈兹里特又一次结婚，到法国和意大利去旅行，写成四卷本的《拿破仑传》。他晚年最著名的著作《时代的精神》包括了他对那个时代重要人物的研究。1830年9月18日，他因胃癌死于伦敦。

"时至1820年，华兹华斯的名字仍然被人踩在脚下。"德·昆西这样评论道；柯尔律治的境遇也大致如此。为什么？因为他们在诗歌领域中搞了一场革命，并且因为他们在那个时代支持法国革命。哈兹里特初次结识他们是在1798年，那时他刚刚20岁。四分之一世纪以后，在《初次结识诗人》中，他重新体验了青年时代——那个时候，一种新的诗歌和一个新的时代一同诞生——的激情。

我们看到，柯尔律治这个身材高大、"圆脸盘穿着黑色外套"的人，以唯一神教牧师的身份活龙活现地在那里布道，正像麦尔维尔①笔下的马波尔神父。然后，我们随着年轻的哈兹里特去拜访柯

① 参见《莫比·迪克》，载《西方世界名著》第48卷，第30—36页。

插图作者注："哈兹里特和他生活中的两个重要人物……左边是莎士比亚，哈兹里特几篇论文的主题，上方是拿破仑一世，哈兹里特极为钦佩他，这位皇帝在滑铁卢的惨败给哈兹里特以深刻的影响。"

尔律治。我们当然是步行——否则，长着两条腿做什么？——我们到达下斯托伊，一个靠近海边的“到处是绿色山峦”的地方。我们同多萝西·华兹华斯共进诗人的简朴晚餐，一两天后我们又见到另一位伟大的诗人威廉·华兹华斯，“面容憔悴，有点儿像堂·吉诃德”，身着“褐色的粗斜纹布夹克，下身是带条纹的马裤”。

哈兹里特和柯尔律治对诗人斯威夫特持有几乎完全相反的见解。但柯尔律治即使后来同哈兹里特闹翻了，他也承认哈兹里特的小品文《论斯威夫特》是一篇受到普遍赞扬的作品。哈兹里特对于斯威夫特道德说教的色彩与深刻性表现出充分的理解。他看到这是斯威夫特作品的核心。并且，他在文章中给我们描绘了斯威夫特这位作家最真实、最生动的形象：一位嫉妒心很强的父亲，他对“世界这个大孩子”很不耐烦。

在《你希望见到的人们》中，哈兹里特领着我们走进伦敦的麦特尔宫，登上三截楼梯到查尔斯·兰姆家中参加晚会。这幅画面自有它温馨的魅力。主人出现在画面上，他的姐姐玛丽在这里被称为“雷诺兹夫人”。其他谈话中在座的有威廉·艾尔顿，一位音乐家兼批评家；约翰·里克曼，政治经济学家；伊拉兹马斯·菲利普斯，里克曼的秘书；范妮·伯尼的兄弟詹姆斯·伯尼上尉和他的儿子马丁；巴伦·菲尔德，一位评论家兼律师；还有诗人乔治·戴尔。小说家兼政治评论家威廉·葛德温亦在座，但他保持着沉默。这位被哈兹里特称作“尤金·艾拉姆”的哲学家后因谋杀罪被处以绞刑，爱德华·布尔沃-利顿曾以此为题材写了一部小说。兰姆曾评论过的“布鲁克勋爵”早年一直被称作富尔克·格雷威尔，他是伊丽莎白时代的一位诗人和政治家。

在逝去的人们中间，我们最希望见到哪两个人？在哈兹里特开列的名单后面，我们还可以加上一个半世纪以来许多伟人的名

字。我们最希望见到林肯和詹尼·林德？孙逸仙（中山）和文森特·范·戈夫？或者是埃米莉·迪金森和巴弗罗·比尔？

（韩慧强 译）

初次结识诗人

我父亲是什罗普郡韦姆镇的一位不信奉国教的牧师。1798年(组成这个年份的数字对我来说好像是"群魔之首的令人惊骇的名字")柯尔律治先生来到什鲁斯伯里，接替罗先生担任那里唯一神教的宗教职务。直到他布道前的那个星期六下午很晚的时候，柯尔律治还没有来。罗先生满怀焦急与期望，亲自走到公共马车前去看看这位继任者是否到了。罗先生根本没有发现与信中的描写相符合的人，只见到一个圆脸盘穿着黑色外套(好像是打猎时穿的夹克)的人，而这件外套实在不像是为他裁制的，但就是这个人好像一直在以很快的速度对他的旅伴们高谈阔论着。当这个圆脸盘穿着黑外套的人走进教堂来，开始同他交谈，使罗先生不再怀疑这个人就是他的继任者时，他甚至都没有回过神来表示一下失望的原因。柯尔律治在那里逗留期间一刻也没有停下来；就我所知，从那以后他始终没有安静下来。在他逗留的三个星期内，他使得什鲁斯伯里这个虔诚的小镇一直处于令人高兴的不安之中，"使骄傲的萨洛普人骚动起来，像一只鹰盘旋于鸽巢之上"；绵延在地平线上的威尔士群山以其狂暴的不安应和着自从

高贵的霍尔的竖琴和卢埃林优美的谣曲

时代以来从没有听到过的如此神秘的声音。当我们走在从韦姆至什鲁斯伯里的路上时，我透过路旁茂盛的橡树的寒枝和簌簌飘落的红叶注视着那蓝色的山顶，我的耳朵里就响起了塞壬之歌一样的声音；我为这种声音所震慑，好像被从睡梦中惊醒那样不知所措；然而，在他像路旁水潭里闪闪发亮的阳光一样以他那天才的光

辉照亮我的内心之前，我从没有想到我竟然能够以优雅比喻的斑斓意象来表达我对他人的赞美。我那时沉默寡言，木讷而无能，像路旁被人辗轧、流着鲜血、了无生气的一条蠕虫；但是，此时我的想象挣脱令人窒息的羁绊，从那

"以冥河环绕九重

地束缚着它们"的羁绊中喷涌出来，驾着语言的翅膀遨游，在它们振翮高飞的时候，又得到往昔金色阳光的哺育。我的灵魂确实一直带着无限的、无法满足的欲望滞留于人生之初的束缚、愚痴和蒙昧中；我的心被封闭在这粗鄙的凡躯的囚室内，从没有发现——也决不会发现——另一颗可以与之交谈的心；但是，我的悟性并没有继续保持其喑哑与愚钝，它终于找到了一种表达自我的语言，我要把这归功于柯尔律治。但这并不就是我要说的话。

我父亲的住处离什鲁斯伯里10英里，根据附近地区不信国教的牧师们互访的习惯，他与罗先生和威特教堂（距什鲁斯伯里又有9英里）的詹金斯先生保持着互访的习惯。一条传递信息的联络线就这样建立起来了，它时时为世俗与宗教的自由火焰添柴，使这一文弱的火焰得以保持不熄，正像埃斯库罗斯的《阿伽门农》一剧中把火种分别放在各个驿站，等待了10年之久，终于以金字塔形的火焰报道了特洛伊的毁灭。根据这一地区的礼貌，柯尔律治同意作为罗先生的可能的继任者过来看望我父亲；但是，在此同时我已经跑去听了他在刚刚到达的那个礼拜日的布道。一个诗人兼哲学家走上唯一神教的讲坛宣讲福音书，这在那颓废的年代是具有浪漫色彩的，是基督教原始精神的复活，它的诱惑力是不可抗拒的。

这是1798年1月，这天早晨破晓前我就起床了，在泥泞中跋涉10英里去听这位著名人物的布道。在我的有生之年，不会有第二次步行像1798年那次一样寒冷、阴湿和不舒服了。"有些印象不论是时间还是环境都无法抹去。我纵然能活几个世纪，青春的美好

时光不会为我重睹，也不会在我的记忆中消失。”我到达那里时管风琴正在演奏第一百首赞美诗，演奏完毕，柯尔律治先生站起身来，朗诵他用来作布道题目的经文：“他就独自上山去祷告”。在他朗诵这段经文时，他的声音“像一股浓郁的提炼的芳香升起来”；当他念到“独自”两个字时——这两个字他读得宏亮、深沉而清晰，对我来说——那时我还年轻——好像这声音从人的心灵深处得到共鸣，好像这位祈祷者在庄严的寂静中漂浮于天地之间。我的头脑中浮现出圣约翰的形象，“在旷野里有人声喊着……这约翰身穿骆驼毛的衣服，腰束皮带，吃的是蝗虫野蜜。”布道人开始转入他的话题，他像一只苍鹰在风中嬉戏。他的布道谈到和平与战争，谈到教会与政府——不是谈它们的联合，而是谈他们的分立——谈到世俗的精神与基督教的精神，它们不是同一的，而是相互对立的。他谈到那些“把基督的十字架印在浸满人血的旗帜上”的人们。他插入一段富于诗意的牧歌似的话题，为了展示战争灾难性的后果，他把下面两种情形作了鲜明的对比：一种情形是纯朴的羊倌在原野上赶着羊群，或坐在山楂树下，面对羊群吹起笛子，“仿佛他永远不会变老”；另一种情形是，还是这个可怜的乡村小伙子，被诱拐到城里，在酒店灌醉了酒，就成了一名不幸的鼓手，竖起的头发上粘满了头粉和头油，背后拖着一条长长的辫子，穿着演员的令人厌恶的服装：

这就是我们曾经爱戴的诗人吟咏的歌。

就我自己来说，即使我听到天堂的音乐也不会比听他布道更快乐了。诗歌与哲学融合在一起。在教会的鼻子底下，并得到教会的许可，真理与天才相互拥抱。这甚至超过了我的想望。我心满意足地往回走。太阳仍在天空中艰难地跋涉，它在浓重的雾气的遮掩下显得暗淡而苍凉，好像是这一有益事业的象征；冰冷的半开化的露珠悬挂在蓟属植物的芒刺上，使人感到亲切而振作；因为，希

望与青春的精神充溢于世界的一切事物中，它把每一样事物都变成了善。那时，自然的颜面上还没有属于神的标记：

仿佛是用悲哀雕刻成的血红的花。

在接下来的那个星期二，这位一半充满了灵感的演说家来了。我被叫到他坐的那个房间里去，心里半忧半喜。他待我十分宽厚，我一言不发地聆听了好长时间。照他的看法，我并没有因沉默而吃苦头。他后来高兴地说："那两个小时，他一直在同威廉·哈兹里特的额头交谈！"他的外貌与我前面见到他时所想象的样子不同。在距离很远的地方，在小教堂昏暗的光线下，他的相貌在我看来有些奇怪的杂乱，有些模糊不清，我想象他是由于出天花落下了麻子。此时，他的容颜是清晰的，甚至光彩照人——

好像遥空明洁的孩子。

他的前额宽广而高耸，明亮得好像是象牙雕刻成的，眉际突出而宽阔，两只眼睛在眉睫下转动着，仿佛是深碧的海水。"一种慈善的红润布满他的颜面"，正像我们在西班牙肖像画家牟利罗和维拉斯科兹笔下淡然沉思的容貌中所见到的那种紫红色。他的嘴肥厚而充满情欲，总是滔滔不绝地谈论着；他的下巴浑圆而显得慈善；但是，他的鼻子——这个脸部的舵手，意志的指针——则十分弱小，什么特色也没有，就像他的所作所为那样没有舵手和指针。他面部的全部特征似乎从高处俯瞰着他，并把他（具有足够的能力与远大的抱负）投掷到思维与想象的未知世界中去——没有任何可以协助或指导其转向的东西，正好像哥伦布不带桨和罗盘，坐在一片贝壳中开始他那寻找新世界的冒险航行。至少是在这段经历之后我是这样评论他的。柯尔律治的身量超过常人，有发胖的趋势，或者说像哈姆雷特勋爵，"有些发胖和气喘"。他的头发（天呐！现在已经花白了）那时像渡鸦一样乌黑发亮，一团团光滑地覆盖在前额上。这长长的悬挂下来的头发是那些宗教狂，那些心向天堂的人

们所特有的；并且从传统上看与基督的画像是不可分割的(尽管颜色不同)。它应该作为一种特征，属于所有那些宣讲钉死在十字架上的基督的人们，而柯尔律治那时就是那群人中的一个！

看到他与我父亲之间的鲜明对比，真叫人十分不解。我父亲在这项事业上是个老前辈，此时正向岁月的溪谷中隐退。他曾是个贫穷的爱尔兰小伙子，他父母精心把他哺育成人，送到格拉斯哥大学(他在那里受业于亚当·斯密)去深造。他母亲的最大期望是看到儿子成为一名不信国教的牧师。同样，如果我们回顾一下我们的祖上（尽我们的目力所及)，我们就会看到跳动在人们心中的是同样的希望、忧虑、祝愿，接下来是同样的失望；并且我们可以看到(如果我们向前看)，它们永远像气泡一样在人们的胸中浮起，然后消失掉！在饱经一次次宗教集会上对于唯一神教的激烈辩论与关于美国战争的论战之后，他已被抛弃到一个无名的小村庄里去，在那里度过他生命的最后30年，远离他所热衷的唯一话题，远离关于圣经的有争议的经文、关于世俗与宗教自由事业的讨论。在那里，他既满腹牢骚又顺从天意，以研究圣经、阅读各家注释来消磨岁月——这些注释都是巨大的对开本，很不容易从头读到尾，一本就足可读上一个冬天！为什么他从早到晚研究这些东西（除去在田野上散步，或者在园内遛上一圈，采集他自己种植的花茎甘蓝和菜豆，没有半点自豪与快乐)？这里面“既无形象又无离奇的幻想”——既无诗意又无哲理——没有任何使人眩惑的东西，没有任何能够激起现代人好奇心的东西；然而，在他那缺少光泽的眼睛看来，在这些卷帙浩繁的、笨重的、被人忽视的大本书中出现了希伯莱文大写字母写的耶和华神圣的名字：在这个称呼的重压下，并且由于他的理解力日渐消耗殆尽，这些书卷内隐约闪现出这位大族长的神情悖乱时的种种念头，棕榈树在地平线上摇曳，一队队骆驼在远在三千年以前的岁月中行走着；这里面有摩西和燃烧着的荆

棘，有十二宗族的人口数字，有预示、幽灵以及对律法和预言书的注释；这里面有对玛修撒拉生卒年的讨论（沉闷之极），这都是十足的臆测！书卷内有对诺亚方舟的形状、所罗门神庙财富的略述和拙劣的猜测；有讨论创世纪的日期、世界末日的预言问题；随着书页的翻动，时间的流转与世界的变迁即被揭示出来；尽管书中的精髓可能由于蒙上一层由难以理解的神秘内容构成的象形文字的面纱而处于沉睡状态，然而，它却在沉睡中与由知觉、智力、想象或推理所加强的一切现实作了不公平的交易。我父亲的生活十足是一场梦；但是，它却是关于无限与永恒，关于死亡、复活与未来的末日审判的梦！

再也没有两个人与这一对主客之间的差异更大了。一位诗人对于我父亲来说属于那种难以归类的人；然而，不管什么事物，只要能为唯一神教的事业增辉，他都是欢迎的。即使我们的客人长着翅膀，他也不会更惊讶或高兴。的确，他的思想长着翅膀：当他那圆润的嗓音在我们的饰有墙裙的小小客厅内回响的时候，我父亲把他的眼镜推到额头上去，苍苍白发与他那血红的头发混杂在一起；他那布满皱纹的、真诚的脸上浮现出惬意的微笑，以为真理在想象中找到了同盟者！此外，柯尔律治似乎对我十分关注，仅这一点就足够了。他谈起话来无拘无束，但十分令人惬意，他简略地谈到了许多问题。就餐的时候，他变得更加活泼，以谆谆教诲的口气对玛丽·沃斯通克拉夫特和麦金托什作了详细的评论。他认为后者（就我父亲把合法地主张限制教皇权力说成是主要的行为来看）是个聪明的学究气十足的人物——一位论题方面的大师——或者说，是个机敏的出售学问的店伙计，他准确地知道他应该把手伸到哪里，去取他所需要的东西，尽管这些货物并不是他自己的。他认为麦金托什无论在风格上还是在内容上都不能与伯克相比。伯克是个玄学家，而麦金托什则不过是个逻辑学家。伯克是个雄

辩家（几乎是个诗人），他用形象来论证，因为他对大自然有鉴赏力；相反，麦金托什则是个修辞学家，因为他的眼睛只能看到陈腐平庸的东西。关于这一点我大胆地说，我一直对伯克怀着敬意，（就我所发现的）轻视他的言论可以作为粗俗的民主意识的检验标准。这是我在柯尔律治面前第一次对人进行评论，他说这一评语很公正并且很漂亮。我记得那天餐桌上威尔士风味的羊腿和萝卜味道绝佳。柯尔律治又说，麦金托什和汤姆·韦奇伍德（不过，他对韦奇伍德评价很高）认为他的朋友华兹华斯先生水平一般，柯尔律治对他们说："他远远超过你们，他走远了，所以你们看他变小了！"葛德文有一次向柯尔律治吹嘘说，他曾与麦金托什辩论了三个小时，不分胜负；柯尔律治对他说："如果屋子里有一位天才的话，他会在五分钟之内解决问题。"他问我是否见过玛丽·沃斯通克拉夫特；我说，我曾见过她一面，时间很短；在我看来，她似乎把葛德文的反对意见转移到她带着幽默、轻松的神态提出的问题上去。他回答说："这只是富于想象力的人们加在那些仅有才智的人身上的优势的一个例证"。他对葛德文的评价不太高（这是任性或者说是抱有成见，也许是真的，也许是装出来的），但是，他却服膺沃斯通克拉夫特夫人的谈话才能；而对她在编书方面的本领则大不以为然。我们又谈了一会霍尔克罗夫特。柯尔律治曾问霍尔克罗夫特是否对他印象不深，霍尔克罗夫特回答说，自己差不多让他给迷住了。我抱怨他一点儿也不让我畅所欲言，他甚至要求我给最普通的词下定义，他大喊大叫地问道："先生，'感觉'是什么意思，'观念'是什么意思？"柯尔律治说道，这是堵塞我们寻求真理的道路；这等于是我们每前进一步就给我们设置一个关卡。我忘记了许多事情，忘记的远远超过记住的；但是，这一天过得十分愉快，第二天早晨柯尔律治先生要回什鲁斯伯里。当我下楼来吃早餐时，我看到他刚刚收到他的朋友T.韦奇伍德的一封信，信中提出

如果他能放弃目前的职业，一心致力于诗歌与哲学的研究，韦奇伍德将每年资助他 150 英镑。柯尔律治似乎在系鞋带的时候决定接受这项提议。这给他的告别投下了额外的阴影。它使得这位性格倔强的狂热分子远远地离开我们，把他抛向德瓦的崎岖的山谷和古老的充满浪漫气息的海滩。他不再住在离我们 10 英里的地方，在什鲁斯伯里唯一神教的礼拜式上作一名牧师，而是从此以后即居于帕那萨斯山上，在这座令人欢娱的山上作“牧师”。天啊！我不认识去那里的路，我丝毫也不感激韦奇伍德先生的慷慨。我一会儿即被从这种窘境中解救出来；因为柯尔律治先生要了笔和墨水，走到一张桌前，在卡片上写了几个字，迈着像波浪一样起伏的步子向我走过来，把这份珍贵的文件递给我说，这是他的地址：“萨默塞特郡下斯托伊”，并说他很高兴几周之后再见到我，如果我愿意的话，他可以到半路来接我。我此时的惊讶决不小于那个看到霹雳落在自己脚下的羊倌（这个明喻见于卡桑德拉的神话）。我结结巴巴地竭力表示我的感激并接受他的这一提议（我认为韦奇伍德先生提供的年金同它相比就微不足道了）；既然这件大事办妥了，这位诗人兼布道者就上路了，我陪他在路上走了 6 英里。这是仲冬的一个晴朗的早晨，他一路不停地说着话。这位研究乔叟的学者在走路时人们这样描写他：

他一路上语声不绝。

柯尔律治就这样继续谈着他的话题。他有时离开正题，有时大事铺张，从一个话题转到另一个话题，在我看来，他好像在空中漫游，又好像在冰上滑行。他十分信任地对我说（一边走着，一边说），他本来应该在接受什鲁斯伯里的职位之前作两次布道，一次讲“未成年人的洗礼”，另一次讲“基督的晚餐”，他表示，这两个题目他一个也不能讲，这就足以取消他即将到手的牧师的资格。我注意到他在路上总是从我眼前越过去，从路的一侧转到另一侧。这

种奇特的运动方式给我留下很深的印象；但是，那时我没有把它与论题的不稳定或不自觉地改变原则联系起来，正如我那时经常易犯的毛病一样。他似乎不能使自己走在一条直线上。他对休谟表示轻蔑（他说休谟的《奇迹集》是从肇端于索斯的一篇布道"让犹太人阿佩拉相信它"① 的异议中剽窃的）。我很不满意柯尔律治这样议论休谟，因为我一直怀着无穷的兴致读他那精妙的《人性论》，咀嚼这些玄学味十足的苦涩梨子，同这本书相比，他的《奇迹集》就其学院式的精微与严密的推理来说，只不过是漂亮而微不足道的供消遣的暑期读物。柯尔律治甚至否认休谟总体风格的卓越，我认为这种评价说明他缺乏鉴赏力或者说有欠公道。不过，他对贝克莱的评价在我看来是作了补偿。他把贝克莱的《幻象》作为分析论证的名著进行了详细的论述。这无疑是一部名著。他对《物质与精神原理》一书的作者约翰逊博士用脚踢石头的作法十分恼怒，他说："这样我就可以驳倒他，先生。"柯尔律治把贝克莱主教与汤姆·佩因相比较（我不知道他是怎样使二者联系起来的）。他说，一个是精深的例子，而另一个则具有敏锐的头脑，再也没有比他们之间的差异更显著的事物了。一个是店堂伙计的材料，另一个则具有哲学家的素质。他认为巴特勒主教是个真正的哲学家，深邃的、自觉的思想家和领悟自然以及他自己意识的名副其实的读者。他没有谈巴特勒的《类推》，却谈到他的《罗尔斯教堂布道集》，这后一本书我从来没有听说过。柯尔律治总是想方设法偏爱那些人所不知的东西，而摒弃人所共知的东西。在这个事例上他是对的。《类推》完全是一篇诡辩，是条分缕析地为神学辩护的东西；《布道集》（包括序言）则具有深邃、成熟沉思的优美风格，既无学究气又无偏颇，是对我们人性观察的坦率呼吁。我告诉柯尔律治，我写过

① 见于贺拉斯：《讽刺诗集》，第5卷，第100页。

一些评论，并且有时傻气十足地相信我在这个同样的问题上有一些发现（《人类精神的天然的公正》），我努力向柯尔律治解释我对这个问题的看法，他以很大的兴致听我讲，但我没能使他理解我的想法。我曾在20遍的尝试之后重新坐下来开始这件工作，拿来新笔新纸，决心把它清晰地表达出来，我于是像做数学演算似的，以梗概的形式写下一些干巴巴的词句，到第二页笔就涩住了；我徒然地思索着，从抽象的深渊中——我已经在其中涵泳了三四年时间——再也泵不出任何词语、形象、概念、理解、事实或言论，于是我就放弃这个徒劳无益的企图，失望、颓丧的泪水滴落在没有写完的纸上。现在我可以很快地写作了。我是不是比那时聪明了？绝对不是！发现一个真理而苦于不能将它表达出来胜过世上一切漂亮的言词。但愿我能够回到我那时的状态！我们为什么不能够像重游故地那样重度往昔的时光呢？如果我能得到菲利普·锡德尼爵士那绝妙的文思相助，我就写一篇《从韦姆至什鲁斯伯里十四行诗》，以多情的、神秘的幻想使我们的每一步都流芳百世。我敢发誓说，这里的里程碑皆有灵性；当诗人经过这里的时候，哈马山和满山的松树都俯下身来，倾听诗人的谈话。我记得这次步行中还谈到另一个话题。他提到佩利，赞扬他的风格自然而清新，但却贬斥他的感伤，认为他不过是一个趋炎附势的诡辩家，并且说："他的《伦理与政治原理》被我们的大学作为教科书，这是对我们民族性格的玷污。"我们在 6 英里的里程碑分了手；我往回走，沉思着，但是心情却很舒畅。我本以为他会歧视我，然而我却得到他的优遇。"他的善意与谦和是对我的一种俯就，应该永远给予应有的敬重。"他是我结识的第一位诗人，并且他确实当得起诗人这富于灵感的称呼。我曾大量地听过关于他健谈的传说，他的确没有让我失望。事实上，我从没有见到过如此健谈的人，不管是在此之前还是在此之后。我很自然地相信这样的传说，他曾面对一大群绅士和夫人

就伯克莱恩的理论滔滔不绝地谈一两个晚上，他把整个物质世界变成了像优雅的词语一样透明的东西；还有一个传说讲到（我相信在某个地方，他曾把这个故事向自己讲述了一遍），他曾被邀请参加伯明翰的一个晚会，他吃过饭就抽着烟到沙发上去睡觉，客人们在沙发上找到他时吃惊不小，尤其叫他们吃惊的是，他突然爬起来，揉揉眼睛张望一下周围，就开始对第三层天作了三个小时的描述，这是他在梦中见到的，迥异于骚塞先生在《审判的幻象》中的描写，也与布里奇街集团的书记默里先生的另一篇《审判的幻象》大相径庭，这里居然专门由他来把守！

在我回家的路上，我的耳朵里响起了一个声音——这是想象力的说话声；我的眼前出现了一道亮光——这是诗歌的面容。它们一个"还在那里徘徊，另一个还没有离开我身旁！事实上，柯尔律治在哲学的领域内迎接了我，否则，我就不会被他那富于想象力的信条所战胜。在去访问他之前，我一天到晚既欢欣又躁动不安。在这几个月中，冬天的凛冽寒风令我快慰；春天的芳香气息使我振奋。金色的夕阳与银色的晚星照耀着我奔向新的希望与前程。我将在这个春天访问柯尔律治。这件事从没有离开过我的脑海，并且和我的其他感情融合在一起。我在约定的时间给他写了一封信，他在回信中把我预期的访问推迟了一两周，但他的确很真诚地催促我到那时实践我的诺言。这种推迟非但没有削弱，反而大大增加了我的热情。与此同时，我去了朗格伦山谷，顺便使我自己领略一番自然景色的奥秘；我要说，我确实被朗格伦山谷迷住了。那时，我一直在读柯尔律治在他那精美的《离年颂歌》中对英格兰的描写，我此时亲切地把它用在眼前的景物上。那个山谷（在某种意义上说）是我再生的摇篮：一道河水蜿蜒流过，我的灵魂即在这赫利孔的泉水中受洗！

我从朗格伦回来，兴致不减，不久即踏上新的旅程。我穿过伍

斯特和格洛斯特，在经过阿普顿时我想起汤姆·琼斯和这个笨拙的人的奇遇。我记得经过一天的旅行，身上完全湿透了，我在一个小客栈住下来(我记得那是蒂克斯伯里)，读了一通宵《保罗与弗吉尼亚》。早春清新的降雨把我的衣服淋透了，令人遗憾的是清新的雨滴落到了我的书上！我记得柯尔律治对这本书有过这样一段评语——再也没有比女主人公在最后决定性的一场中的行为更能表现出法国人举止的粗鄙和他们的想象力的堕落，她离开了那条正在沉没的船上的人，那个人曾表示要救她，为了游泳方便，他已经脱下了衣服。我是否就在此时想起了这样一件事？有一次我坐在华兹华斯的船上，在格拉斯米尔湖上游览，我暗示他说，我认为他的《写景诗》的构思是从《保罗与弗吉尼亚》中类似的局部描写借来的。他不承认曾有所借鉴，他指出某种差别来为他的独创性辩护，其实无大差别。任何最微小的变动即足以达到他的这一目的；因为，不管他增加或改动什么，都必然抵得上其他任何人做过的所有工作，并且带上感伤的基调。——我仍然比预定的到达时间提前了两天，因为我特意提前许多就动身了。这两天我住在布里奇沃特；当我在泥泞的河岸上游荡累了时，我回到客栈去读《卡米拉》。我读书、看画像、看戏、听人家聊天、思考，写下最使我感兴趣的东西，如此来打发我的时间。我仅仅缺少一种使我幸福的东西；但是，缺少它也就缺少了一切！

我到达以后受到很好的接待。下斯托伊附近的乡村到处是苍翠的山峦，且靠近海滨，景色十分优美。在事隔20年后的一天，我仅从汤顿附近的一座小山上向这里眺望过一次。当年游历的足迹多么清晰地展现在我面前，恰似在我脚下伸展开的乡村景色。这一天下午，柯尔律治把我带到阿尔弗克斯顿-圣·奥宾斯这个充满浪漫色彩的古老家族的宅第，华兹华斯即住在这里。当时，宅第归华兹华斯的一位朋友所有，他让诗人随意使用这座宅第。不知怎

么的，那时（法国大革命刚刚过去）不是一个无偿赠予的时代。开诚的意见与好心眼儿可能被理解成出自人们保护自身利益的目的，“带着自我保护的鳞介”。华兹华斯本人没在家，他妹妹主持家务，她把简单的饭食摆在我们面前；我们可以自由取阅她哥哥的诗歌《抒情歌谣》——那时还是手稿，或者说还处于西比利恩书页的状态。我十分满意地浏览了其中的一些篇什，并对这位新手充满了信心。那个晚上我睡在一间垂着蓝色帐幔、挂满了这个圆脸盘家族乔治一世至乔治二世时代的肖像的古老屋子里；我的窗子俯瞰着毗邻的花园内长满树木的斜坡，黎明时分，可以

听到牡鹿雄壮的鸣叫声。

在人生之初（尤其是在这个时候我更是如此感到），我们的想象是具有实体的。我们处于半睡半醒的状态，隐约见到奇怪、模糊的形象，虽不甚分明，但却十分壮丽，我们的头脑中总浮现出一些比我们的眼睛看到的更为美好的东西。正像我们在睡梦中，充盈的血液会使我们头脑的产物活龙活现地反映出来，我们年轻时候的观念也同样被我们愉快的心境所感染、滋养和娇纵；我们带着无忧无虑的强烈的幸福感生活着，未来岁月的重量压在我们强健的脉搏上，而且我们带着对真与善的未曾动摇的信念进入梦乡。随着阅历的增长，我们耗尽了我们的乐趣与希望的资本。我们不再披着羔羊的绒毛在天堂上受宠爱。随着我们品尝生活的乐趣，其中的精气消失了，我们的感觉也淡漠了；除去幻影什么也没有留下；而这些了无生气的幻影从前是多么的生机勃勃！

这天早晨一吃罢早餐，我们就步入园中，在一棵古老的横卧在地上的樱木干上坐下来，柯尔律治以他那宏亮的、音乐般的嗓音朗读《贝蒂·福伊》的歌谣。我毫无批判地或者说毫不怀疑地接受了它。我感受到它的真实与自然的风格，也就想其他方面当然也不会差。不过，我在《荆棘》、《疯母亲》和《一位可怜的印第安妇女的

哀怨》中感受到了更为深刻的感染力与哀婉之情，人们历来把这看作是作者的特征，

尽管傲慢，道理不通。

对诗中新的风格和新的精神面貌的感受支配了我。它给我这样一种感觉，好像其中有某种从清新的泥土中散发出来的、或者说第一阵令人欣悦的春风送来的东西：

而这瑟瑟发抖的一年还未安顿下来。

柯尔律治和我那天晚上回下斯托伊，当我们穿过发出回声的树丛，经过在夏夜的月光下闪着微光的美丽的小溪和瀑布时，他那宏亮的嗓音又响起来！

天道、远见、意志与命运，

命运是注定的，意志是自由的，

而远见是绝对的。

他惋惜华兹华斯不轻易相信这个地区传统的迷信活动，结果他的诗中具有一种质朴的、注重实际的东西，胶着于具体可感的事物，或者说常常拘泥于微不足道的事物。他的天才不是穿过天空降临到他身上的精灵；它是像花一样从地上生长出来的，或者说是从绿色的枝条上展现出来的，这只金翅鸟站在花上啼叫着。然而（如果我记得不错的话），他说，这个缺点局限于他的描写性的作品中，他的哲理诗则具有壮丽而富于悟性的气质，因而他的灵魂居住于宇宙的殿堂内，由直觉而不是由推理来发现真理。第二天，华兹华斯从布里斯托尔来到柯尔律治的小别墅。我想我此时认出了他。在某种程度上他与他的朋友对他的描绘相符，不过显得更憔悴，有些像堂·吉诃德。他的衣着十分古怪（按照那个不受拘束的时代的服饰来判断），上身是粗斜纹布的褐色夹克，下身是带条纹的马裤。他的步态中有点儿摇摆、懒散，与他自己的“彼得的铃铛”不无相似之处。他的额角带着严肃的、使人憔悴的思索的压力，目光炯

炯(好像他从客观事物中看到了比外表更多的东西)，前额高耸而狭窄，显得十分热情，鼻子是罗马人的，两颊因强烈的意志与感情而起了皱纹；他的嘴角周围有一种想开怀大笑的倾向，这与他脸上其余部分的严肃、庄重的表情很不协调。小教堂的那座半身雕像缺乏这些明显的特征；然而，他被戏弄地塑造成一副僧侣般的严肃的神情：一颗海顿式的头颅，并且被写入《基督进入耶路撒冷》中，这倒十分像他那思维与表情的使人头脑低垂的重负。他坐下来，十分自然地开始无拘无束地谈话，他的语调清晰而热情，中间夹杂着浓重的喉音与具有强烈的北方人色彩的小舌颤音，好像酒瓶内的酒垢。他立刻开始大嚼桌上的半块柴郡奶酪，十分喜悦地谈到"他与经验的结合并不像骚塞先生教给他关于生活的美好方面的知识那样多产"。他去布里斯托尔是要看蒙克·刘易斯的《古堡幽灵》，他把这个剧描绘得十分好。他说："它完全符合观众的口味"。然而，根据新学派的观点来看，这种博得普遍好感的优点根本算不上长处，他们是摒弃而不是迎合为大众所接受的效果。华兹华斯从那低低的格子窗望出去，说道："太阳落在黄色的堤岸上，多美呀！"我内心想："这些诗人是用什么样的眼光看待自然呐！"从此以后，每当我看到落日的余辉照在它对面的物体上，我就想我有了发现，或者感谢华兹华斯先生为我发现了一种美！第二天我们又到阿尔弗克斯顿来，华兹华斯在露天为我们朗读"彼得的铃铛"的故事；他通过表情和声音对它的评论与后来一些评论家的看法大不一样！不管你怎样评价这首诗，"他的表情就像一部书，人们可以在这上面读到奇特的内容"，他以具有预示性的嗓音宣布了他的主人公的命运。在柯尔律治和华兹华斯两个人的叙述中，都有一种反复咏唱的调子，人们听到它就好像听到咒语一样被解除了判断力。或许他们以经常使用这种意义不明确的伴随物来自欺。柯尔律治的手法更活脱、生动而富于变化；而华兹华斯的手法则更稳健、持久而具有内

在的联系。他们一位可以说更具有戏剧性，而另一位则更具有抒情性。柯尔律治曾对我说，他自己喜欢在走过崎岖的道路或者穿过矮树丛蔓生的枝叶时进行创作；而华兹华斯在构思时（如果可能）则总是在一条笔直的砾石路上、或者在一个他的诗歌的连续性不至被其他的干扰所打断的地方走来走去。这天晚上，在回去的时候，我和华兹华斯展开了玄学方面的讨论，而柯尔律治则向他妹妹解释夜莺的不同的叫声；在这场辩论中，谁都没能把自己的观点完全讲清楚。就这样我在下斯托伊和在它的邻地（阿尔弗克斯顿）度过了三个星期，下午一般是在诗人的朋友汤姆·普尔于两棵硕大的榆树底下用树皮搭成的凉棚下面进行愉快的交谈，蜜蜂在周围嗡嗡地叫着，而我们在畅饮热甜啤酒。我们还商定到布里斯托尔海峡作一次短期游览，最远到林顿。柯尔律治、约翰·切斯特和我一同出发了。这位切斯特是下斯托伊本地人，他是那些被柯尔律治的演说才能所吸引——像苍蝇追踪蜂蜜，蜜蜂在云集的时候追踪铜锅的声音一样——的人们中的一个。他“像一条在狩猎中追逐猎物的狗，而不像只会汪汪叫的狗”。他穿着褐色的布外套、靴子和灯芯绒马裤，身材矮小，罗圈腿，走起路来有点儿拖脚，像个牲口贩子——他曾手持榛木棒给牲口贩子赶过马；他在柯尔律治身边一路小跑——好像跑在豪华的四轮马车旁边的男仆——这样，他就不会漏掉从柯尔律治口中说出的每一个词。他对我说，在他看来柯尔律治是个了不起的人物。一路上他很少开口，更不要说提出建议，然而，如果要我在这三个人中选择，我倒更乐于做约翰·切斯特。后来，他跟随柯尔律治去德国，那里的康德派的哲学家们正在为如何将康德纳入他们的范畴而大伤脑筋。当他和他所崇拜的偶像对面坐下来时，约翰的灵巧的舌头就不顶用了；瓦尔特·司各特勋爵和布莱克伍德先生与国王同席而坐的时候也不及他那样慌张。我们向右折穿过丹斯特这座在山的悬崖与大海之间的小城。我记得

当它出现在我们脚下的时候，我用渴望的目光凝视着它：和周围树木丛生的景色形成鲜明的对照，它是如此明净、纯洁、理想并带着棕褐的颜色，它可以与我以前见过的加斯帕·普辛或多梅尼其诺的任何一幅风景画相媲美。我们足足走了一天——我们的脚步踏着柯尔律治谈话的回声打出的拍子——穿过迈恩黑德，经由布鲁汉克抵达林顿——我们差不多走到半夜才到林顿，为找到住处又费了一番周折。最后，我们扣门把店家叫起来，我们的担心与疲劳所得的报偿是精美的咸肉火腿和鸡蛋。一路上的景色十分壮观。我们在面临海峡的暗褐色欧石楠荒原上一英里一英里地走着，远处是威尔士群山，我们不时下到紧靠海边的掩蔽着的小溪谷，一个走私贩子满面怒容地从我们身边走过去；后来我们不得不爬上锥形的小山，山上有一条小路，曲曲折折地穿过矮树丛直通到贫瘠得像剃光了的猴头一样的山顶。我从一个山顶上指给柯尔律治看那远在地平线上的一条船上的光秃秃的桅杆，那船正在落日的火红的圆盘内，仿佛是《古舟子咏》中他自己的那条幽灵般的船只。到了林顿，海岸的特征变得更加明显而且更为崎岖不平。有一个地方叫作"岩石谷"（我觉得，对这个地方来说，这是唯一富于诗意的名称），它镶嵌在突出于大海之上的峰岩之中，下面是岩石的洞穴，阵阵海浪向洞里飞溅，海鸥尖声地叫着日复一日地在那里盘旋。在谷顶上横卧着一些巨大的岩石，仿佛是一次地震将它们抛在那里；谷地的背后是一些垂直竖立的石头组成的网状饰物，好像是巨人的堤道。当我们到达客栈的时候，来了一阵暴风雨，柯尔律治没带帽子就跑出去欣赏岩石谷里暴风雨的大合奏；然而，老天好像是出于怨恨，只发出几声愤怒的吼叫，落下几点清爽宜人的雨滴。柯尔律治告诉我，他和华兹华斯曾将这个地方作为他们的一个散文故事的发生地，这个故事原来用了《阿贝尔之死》的手法，在水平上则远远超过《阿贝尔之死》，但后来他们放弃了这个构思。第

二天早晨，我们在一间老式的客厅吃了一顿丰盛的早餐，有茶、烤面包、鸡蛋和蜂蜜，我们在客厅内即可看到倒出蜜蜂的蜂房和蜜蜂采来酿蜜的满园麝香草以及各种野花。此时，柯尔律治谈起了维吉尔的《农事诗集》，不过评价不甚高。我认为他对古典或优雅的作品没有多少好感。就是在这间屋子里，我们发现一本小开本的已经破旧了的《四季》正躺在靠窗子的座位上，对此柯尔律治大叫道："这才是真正的名著！"他说汤姆森与其说是一位好诗人，倒不如说是一位伟大的诗人。他的风格是俗气的，而他的思想则十分自然。他认为考珀是最优秀的现代诗人。他说，《抒情歌谣集》是他和华兹华斯进行的一个尝试，看看公众的鉴赏力能够在多大程度上忍受以比前人做过的尝试更为自然和朴素的风格写作的诗歌；他们完全抛弃诗歌在措辞方面的技巧，仅使用亨利二世以来最普通语言中常见的词语。他把莎士比亚与弥尔顿进行比较。他说："他很难说更偏爱哪一个。在他看来，莎士比亚在艺术上仅仅是个年轻人；他既高大又健壮，具有比弥尔顿多得多的活力，但是，他从未达到成年；或者说如果他曾经达到了成年，也不是作为人，而是作为巨灵。"他对格雷十分轻蔑，对蒲柏则不能忍受。他不喜欢后者的诗体。他评论说："这些'对句作家'的耳朵里可能塞满了短时记忆，以至于不能记住整个一段一节的和谐。"他简直不把朱利叶斯视为作家；他不喜欢约翰逊博士；他认为伯克作为演说家和政治家比福克斯或皮特更高明。不过，他认为伯克在风格与想象力的丰富性上远逊于昔日的一些散文作者，尤其是不能与杰里米·泰勒相比。他喜欢理查森，但不喜欢菲尔丁；我也不能使他对《加乐伯·威廉斯》进行公正的评价。一句话，他对自己所喜爱的作家的理解是深刻的，有分辨力的，对这些作家的评论是公正的，而对他所厌恶的、不喜欢的作家的评价则是任意的、专断的和带有偏见的。我们在"肋状的海滩"上漫步，整个早晨都在进行这种交谈，我记得我

们见到一种奇怪的海藻，约翰·切斯特告诉了我们这种海藻的乡村土名！一个渔民向柯尔律治讲述了一个在前一天淹死的孩子，渔民们曾冒着生命危险抢救他。柯尔律治说："他不知道他们冒了怎样的危险，但是，先生，我们相互之间都有一种恻隐之心。"他说的这番话是对我所接受的（与巴特勒共同具有）公正理论的很好的诠释。我向他提出我的论点，证明喜爱不仅仅是观念上的联系。我说，沙滩上的痕迹令人想到人脚，并不是由于它是人脚这个以前的印象的一部分（因为它是刚刚产生的），而是由于它像人脚的形状。他认为这种区分是正确的（我曾在其他地方向好奇的人详细解释过这种区别），约翰·切斯特在一旁倾听；他不是因为对这个问题有什么兴趣，而是因为对于我居然能够向柯尔律治提出他不曾了解的事情感到惊讶。第三天早晨，我们动身往回走，柯尔律治注意到农舍沉静的炊烟在山谷中徐徐升起，前几天的一个晚上，我们曾透过薄暮看到那里的闪烁的灯火。

一两天以后，我们回到下斯托伊；我们又起程了，我动身回家，他去德国。这是一个星期日的早晨，这天早晨他要向托恩顿的图尔明先生布道。我问他是否做了准备，他说，他甚至还没有想好用来作布道题目的经文，但在我们分手以后他就会想好的。我没有去听他布道——这是一个错误——但是，这天晚上我们在布里奇沃特会合。第二天，我们走了一整天的路，到达布里斯托尔，我记得我们坐在路边的井台上乘凉解渴，这时，柯尔律治背诵起他的悲剧《懊悔》中的一些描写性的句子；我要说，这个悲剧成了他的代言人，这一场景也胜过几年以后埃利斯顿先生和德拉利街的演员们的表演——

啊，记忆！你使我免遭世上可怜的纷争，
带给我终生不忘的历历情景。

有一两年的时间，我没有再见到他，在这段时间里，他一直在

德国的哈兹森林中漫游；他的归来像彗星，像流星，与动身之时大不相同了。我直到认识了他的朋友兰姆和骚塞一段时间以后才再次见到他。骚塞在我看来（像我第一次见到他时一样）总是在腋下夹着一本平庸的书，而兰姆则总是口不离警句妙语。我是在葛德文那里见到兰姆与霍尔克罗夫特和柯尔律治在一起，他们正在激烈地辩论这样一个问题：就一个人来说，其昨日之我与明日之我相比哪一个更好。兰姆说道："请给我举出一个不能成为明日之我的例子。"这句隽语是我们之间友谊的开始，我相信这种友谊还将继续下去。——暂且谈这么多吧。

（韩慧强 译）

论斯威夫特

斯威夫特作为诗人的声誉，多少被他的具有自然力量和创造天才的有着更大光彩的散文写作所掩盖了；但是，即使他根本没有写过《一只澡盆的故事》和《格列佛游记》，仅仅作为一名诗人，他的名字就会为我们铭记，他的荣誉也会流传后世。他的《仿贺拉斯诗作》，尤其是他的《论自己死亡之诗》，使他跻身于诗坛上受欢迎的第一流的道德说教者之列。在他的笔下，非但有一本正经地讲的笑话，微妙的讥刺语调，而且有动人的不加掩饰的伤感情绪，这种情绪与最荒诞不经的轻松幽默、讥讽嘲弄笔触融为一体。《伦敦晨记》和《记城市阵雨》首先发表在《闲谈者》杂志上，是这一非常讨人喜欢的杂志中最讨人喜欢的内容。斯威夫特以世上最敏感的诗人之一著称；他也是他们中出名的最为荒唐的诗人之一。没有一位诗人像他那样写过这么多的感伤、随便、冗长乏味、无聊琐碎、荒谬可笑和异想天开的诗，这些对作者的智慧来说只是白璧微瑕，无伤大雅。事实上，这只不过表明他想施惠于人并且忘乎所以。他甚至为让整日算计琐务的女厨玛丽解闷，为让哈里斯夫人能同耳聋的老管家闲聊，而创造了一种只有 14 到 16 个音节的新诗节。啊，什么时候我们才能找到另一个拉拉科尔教区长！《一只澡盆的故事》不论在思想、智慧还是体裁上，都是最杰出的英语作品之一。这部作品证明作者具有不可否认的第一流天才，以致不喜欢斯威夫特的约翰逊博士不承认这是他的作品。令人难以忍受的是，同是这一个行为，一方面成了他晋升主教道路上的一个障碍，因为缺乏严肃性，另一方面人们又否认这是他的作品，因为其中的智慧太多

了。可惜这位博士没有找到一位比斯威夫特更严肃的作者，对他有一种必不可少的好感，认定他是这部未被公认的杰作的作者。约翰逊博士不能否认《格列佛游记》是斯威夫特的作品，因此就对这部作品的价值提出疑问，说最初的设想一旦形成，把它们写出来是轻而易举的；其它一切都会随之自动产生。我不知道事情怎么会是这样；但是这部作品所用的手法同《拉塞拉斯》的作者在这种情况下习惯运用的手法大相径庭。用这样的方式批评一个有创造天才的作品，最为无益和令人反感。它的最大的价值被认为在于创新；而你很精明地说，价值不在于写作。依此类推，你同样会否认发明望远镜的价值，而说在望远镜的用法得到解释和了解之后，任何有一般视觉的人都可用它来进行观察。《格列佛游记》的杰出之处到底是在概念方面还是在写作方面，这并不重要；其力量在于另外的方面，而这是一种推动了世界的力量。《格列佛游记》的力量不在于说大话和吹嘘平凡的事物。斯威夫特把这些留给那些需要这样做的人，他所做的只是他的敏锐和精深的思想能够使别人想象到或实践的东西。他的目的是要剥掉由外部环境造成的空洞的骄傲和虚伪的尊严；为了这一目的，他避开了对幻象的空想，这些幻象是感觉和世界的偏见通过把一切事物都变成抽象的范畴强加上去的。他随意扩大或缩小事物的比例来说明我们过分自负的自爱是毫无意义的或者是粗俗不堪的。他以数学的准确性，全神贯注并娴熟地运用某种使大人与孩子都能理解的手法进行写作，这无损于作品的价值和作者的天才。他对人性采取了新的观点，就像一个有较高地位的人会做的那样；他从他的道德观中祛除了各种标准；他对人生作了一次实验，筛除了从环境搀和进来的虚荣杂质。他用规尺测量了它，在天秤上称了重量，发现大部分在实质上和表现上是不够格的和没有价值的。在他的体系中，除了品德和智慧，没有别的确实的东西或有价值的东西留下来。这对人类是多么大的诽

谤！这种愤世嫉俗是多么令人信服的证据！向人们指出他们现在怎么样并教导他们应该怎样做人，是多么目空一切，多么恶意预谋！格列佛涉过海峡并把整个布莱弗斯库舰队带走，这一不幸事件对于国家荣誉是多么失面子的一着！在这之后，我们只需考虑争论的双方中哪一方是正确的。作者对格列佛的保姆格勒达尔克里奇的个人虚荣的描写是多么令人震惊！尽管她个人的魅力受到贬低，但她的良好的性格依旧和过去一样可爱。我看不出在这里有伤害、厌世、不道德和侮辱他人的倾向。道德训诫同智慧的展示同样美妙。作者这样做，意图在于从世界上撕掉欺世盗名的面具，只有欺世盗名的人才会对此发出怨言。的确，我们的道德骗子的手法是吹捧人性的尊严，以无聊地嘲弄他们伪装出来而实际上不具有的美德来纵容骄傲和虚伪，但是斯威夫特没有以这种方式侈谈道德或别的事情，他的天才也不促使他去写对人类无意义的颂扬之辞。

斯威夫特坚持他既定的理论的决心，带有病态的特性，并为此而死去。思想一直沉溺于正确与错误之分，固执地、与生俱来地偏爱真实而不是中意，再没有什么比这更可能使一个人发疯的了。斯威夫特不是法国人。在这一方面他与拉伯雷和伏尔泰不同。他们被认为是现代三个最伟大的智者。但他们的机智各有特色。他们并不相互依赖。《一只澡盆的故事》中的彼得勋爵和拉伯雷作品中的约翰修士有某些相似之处，但一般说来，这三位作家各具特色。斯威夫特的机智（特别在他的主要散文作品中）是严肃的，忧郁的和通情达理的；拉伯雷的机智是异想天开和令人喜悦的，伏尔泰的机智是轻松愉快、游戏的和语言巧妙的。斯威夫特的机智是理性的机智；拉伯雷是非理性的机智；伏尔泰介于两者之间；斯威夫特的荒唐可笑来自他对于不正当行为的敏感；他对最轻微的荒谬事情也感到恼火和不耐烦。他以严厉的讥刺的神情，把真理和虚

伪，愚蠢和聪明区分开来，“对她自己的形象表示厌恶，蔑视她自己的特征”；正是这种力量、准确性以及率直地把它们分开的唐突举止，让我们惊奇、赞美以及捧腹大笑。他设置一个谴责的标准，据此对触犯好的观念和好的行为，对不可能被弄错的东西，对我们永远拿它当作嘲笑和卑视对象的东西，予以谴责。他偶然经手琐务，是为了放松一下他的过分热切的心情。他的更多的才华存在于他的怒气冲冲之中。正是他的这种十分苛刻的脾气磨快了他其他的本领。他的思想体系致使他的才智放射出耀眼的光芒；他的顽皮的讽刺是他思想深处内在痛苦的结果；他的想象力是他从字面上直截了当而执着韧性地顽固恪守他对事物的理解的产物。他力图逃脱现实世界的困扰而转入幻想领域，于是就创造了小人国的小人和大人国的巨人、人形兽和有理智与人性的马，以使自己从对周围世界较为痛苦的了解中得到一种解脱：这些人物只使他发笑，而现实中的男人和女人们使他愤怒。这种急燥不耐烦的心情，使他像一个家长看待有缺点的后代一样，以同样仔细的眼光和爱惜切盼的心情来看待世界这一大婴孩的缺点。

（沈光祖 译　　常绍民 校）

人们希望能见到的那些人

我想，是兰姆提出的这个题目，并且还要为盖伊·福克斯辩护。我敦促他将此事付诸实施。可是，由于他对这两件事都不愿意承担，我想只好由我来做了。本来由他来做这两件事要合适得多，因为他笔锋泼辣而又巧妙——

当它触及我们所仇恨的一切的边缘时

从未如此肯定地会使我们感到狂喜。

与他相比，我恐怕只能凑合行事；可是，我不愿看到这个想法完全落空。而且，在进行此事时，我还可以利用他的一些提示。我感到有时表达别人的意见倒比陈述自己的意见要强。有时，我对一个问题刨根问底，简直到了荒诞的程度或玄妙的地步。可对另一些问题，我又决定不去探讨得比我所愿意的更深一些，或者超越了似乎公正合理的限度。

在谈到上面提到的这个问题时，艾（尔顿）说道："我猜想，你首先想会见的两个人一定是英国文学上的两位最伟大的名家艾萨克·牛顿爵士和洛克先生？"在这个问题上，艾（尔顿）与平时一样，是不与主人商量就自己作出选择的。兰姆出于礼貌抑制了自己不耐烦的神情，每个人看到这一情景突然都笑了起来。

兰姆连忙结结巴巴地说："是的，他们是最伟大的名家，但你指的不是人——不是人。"

艾（尔顿）问道，"不是人？"这时他显得既聪明又愚蠢，担心他的胜利还为时过早。

兰姆回答说，"你知道，那不是指的人。在提到洛克先生和艾

萨克·牛顿爵士时，你指的是我们至今手里所有的《人类理解论》和《原理》。除了他们文章的内容外，作者本人并没有什么令人感兴趣的东西。可是，当我们想亲自会见一个人时，是因为在他身上有什么独特的、显著的东西，这是我们从他的作品中看不到但又想知道的。我敢说，洛克和牛顿很像尼勒为他们所作的画像，但谁又能画出莎士比亚呢？"

艾（尔顿）反击说，"唉，对了，我想你更愿见的是他和弥尔顿？"

兰姆说："不，这两个人我都不想见。关于莎士比亚，我在舞台上，在书摊上，在卷首插画里，在壁炉台上，见他见得多了，我非常厌烦无休止的重复。至于弥尔顿的面孔，我不喜欢它给我们留下的印象：太古板、太拘谨，我担心他的面孔以及他清教徒式的宽领带和长袍会使他的诗略失风采。"

艾（尔顿）说道："那我就不再猜了。如果你从英国文学中已经挑中了人选，那么，按照他在世时的衣着，你愿意见到谁呢？"

于是兰姆提到了托马斯·布朗爵士和菲利普·西德尼爵士的朋友富尔克·格雷维尔。因为他感到最愉快的事情是在他的房间里会见这两位穿着睡衣和拖鞋的杰出人物，并和他们互致友好的问候。听到这里，艾（尔顿）放声大笑起来，以为兰姆在和他开玩笑，但当他看到其他人都没有笑时，他想也许兰姆的话有些道理，于是以好奇的心情等着听他解释。（据我尽可能回忆起的20年前的那次谈话——时间流逝得多快呀！）兰姆继续说道："我选择这两位作家的理由是，他们的作品是个谜，而他们自己又是最不可思议的人。他们像昔日的预言者，按隐密的线索和令人怀疑的神谕行事。我想问问他们那些也许除了他们自己以外凡人都不能领会的意思。还有约翰逊博士，我对他并不好奇，对他也没有什么奇异的、不能肯定的东西。他与鲍斯韦尔一起使我对他们心中的奥秘一目了然。他和与他类似的其他作家一样是非常直言不讳的。我

想要打搅(如果我能这样做的话)他们安息的我的那些朋友是含蓄的、深不可测和难以捉摸的。

"当我看到那篇晦涩但又词藻华丽的散文作品《瓮葬》时，对我来说，似乎在窥视一个深渊，在渊底隐藏着珍品和丰富的宝藏。或者说，它像一座壮丽的、但令人疑惑不解和正在消亡的迷宫，我愿意祈求作者的神灵带我穿过这座迷宫。此外，谁不好奇地想看看这样一个人的容貌，他自己曾两度结婚，因此希望人类也像树木一样地繁殖！至于富尔克·格雷维尔他自己写的'奥默斯的老国王(他的确是一个可怕的、引人注目的人物)的幽灵所念的一篇序诗'，其风格与《启示录》一样，是玄妙的，是值得这个幽灵去把它解开的难题。为了搞清其中的一二节，我宁愿承受在与这样一位自命不凡的评论员遭遇时所带来的巨大压力。"

艾(尔顿)说，"我担心，如果那样，一旦奥秘被解开，它就失去它的价值。"然后他转过来对我低声地表示了他善意的不安：如果兰姆继续崇拜这些老的、晦涩的作者，他也许永远不会成为一位受大众欢迎的作家。还提到多恩博士也是一位同时期的作家，他有一副很有趣的面容，他的经历是奇特的，他作品的含意与他同时代的人一样往往也是十分费解的，在故去的人中也没有引用过他的话，把诗集拿了出来。当有人在评论附在旧版前页的那幅画像的极端质朴和精美时，艾(尔顿)却找到了他的诗。在惊呼"我们在这里得到了些什么？"时，他朗读了下面的诗句：

这里有一个雌性的太阳，还有一个雄性的月亮，
她给与了他的球体最美好的光芒，
或者说一个就是两个，已经成为一体，
所以他们互不差欠什么。

大家对此都很喜爱。后来兰姆拿起诗集，翻到了美丽的《给他情人的一首诗》，诗中劝她不要陪他到国外去。他在朗读这首诗

时，面部充满了表情，声音在颤抖……

这时，有人问兰姆，我们从窗子那儿是不是看不到乔叟经常锻炼身体的那个圣殿的散步场。当他的名字付诸表决时，我高兴地看到除了艾(尔顿)外，所有的人对他都有好感。艾(尔顿)认为他的韵律不美，甚至反对他古雅的表音法。我对外表的虚饰感到恼火，因为它固执地把一切都降到它自己陈腐的水准。我问道，“他是否认为下面一些事情是不值得的：仔细看看在英国文学处于黎明曙光时第一个迎接缪斯的眼睛，看看幻象如灵感之光或实现的光轮围在它四周的头脑，注视一下那‘碰到数字时在口齿不清地数数’的嘴唇——尤如出现的奇迹，或是像哑巴竟然开口说了话？他也不是第一位使用他家乡话的人（不管现代人听来是多么不悦耳），但他自身是一位高尚的、具有男子气概的人，他站在时代的前面，努力推动时代向前进。而且他还是一位令人感到愉快的幽默家，他不仅把他那个时代的生活方式传给了我们，而且无疑地还有许多离奇有趣的心愿，像《塔巴德中我的主人》那样与人结为热诚的伙伴。他和皮特拉克的会见充满了情趣。可我更愿意看到乔叟与《十日谈》的作者在一起，听他们谈他们最好的小说，如《乡绅的故事》，《猎鹰的故事》，《巴思夫人的开场白》，《艾伯特修士历险记》。饱经世故的人们的愉悦、熟悉的语调和天才们的谦恭使隆起的、神秘的和显得有知识的容貌得到了宽慰，看到这一切是多么令人愉快！的确，这些伟大的知识复兴者的思想感情，这些种下了文学牙齿的卡德摩斯们，一定在他们的容貌上打上了不同的印记，就像现代人有不同的著作一样，是值得观察的。”我继续说道，“但丁这个人和他自己的 Ugolino 一样有意思，好奇使劲地盯着他的容貌，好像要渗透进他的灵魂中去。他也是我应该很想见到的唯一的一位意大利诗人。有一幅精致的阿里奥斯托的画像，出自名家提香之手，轻松，有摩尔人的风格，充满了活力，但不符合我们的想

法：同一位艺术家画的彼得·阿雷廷（彼得罗·阿雷蒂诺）的巨幅侧面像，唯一具有与'伟大的逝者'交谈的效果。这幅画确实像幽灵鬼怪和具有妖术似的。"兰姆向我提出，我是否想见斯宾塞和乔叟。我毫不迟疑地回答道，"不，由于他的美妙之处是富于理想、耽于梦幻，不易感觉到，也非人物化，因而对人没有那么好奇。他的诗是传奇文学的精华，是围绕着明亮的幻想的光环，因而人物的出现可能会使它失去魅力。没有任何音调能赶上他诗句流畅的节奏。除了有翅的天使外，没有任何东西能与他所描绘的轻盈的形体相比美。（照我看，）与其说他是一位普通的凡人，还不如说他是'自然环境的创造物，他住在彩虹里，玩耍在层层云雾之中。'如果他真的出现了，我只希望它仅仅像梦幻，像他自己壮丽行列中的一员，希望他像梦或声音那样不受非议地走了过去——

那是在为阿里昂加冕：

他走了过去，在水汪汪的平原上嬉戏。"

（伯尼）船长轻声细语地谈到了哥伦布，马蒂尼伯尼）隐约地提到了流浪的犹太人。但后者被认为是无稽之谈，而前者则交给了美洲。

（雷诺兹夫人）说，"我真想看看蒲柏与帕蒂·布朗特谈话的情景。我已见过戈德史密斯。"这时每个人都转过身去看（雷诺兹夫人），这样做好像也能看见戈德史密斯似的。

一个刺耳的、嘶哑的声音问道，"1745—1746年时约翰逊博士在哪儿？我们不知道他那两年写过什么东西，博斯韦尔的著作里也没有任何有关他那两年的记载。他是不是在苏格兰与觊觎英国王位的人在一起？很多年之后，他似乎带着缺乏光泽的眼神，和博斯韦尔一起在苏格兰高地，可他们似乎和他熟悉，或是与他不敢表达他内心的爱好有关。假如是这样的话，那就是我喜欢他的另一个原因。我宁愿失去点什么也想看看他在帐篷里与年轻的英国国

王陛下坐在一起书写发给所有忠实臣民与所有合法政府拥护者的宣言。”

艾(尔顿)突然转向兰姆说:“我认为你们湖畔派不喜欢蒲柏?”

“不喜欢蒲柏! 亲爱的先生,你一定搞错了——我能没完没了地一遍又一遍地阅读他的作品!”

“唔,当然必须承认《人性论》是一篇杰作。”

“也许是这样,但我很少浏览这篇文章。”

“啊! 那你赞赏他的《讽刺诗》?”

“不,不是他的《讽刺诗》,而是他的友好的《书信诗》和他的赞词。”

“赞词! 我不知道是否写过什么赞词。”

兰姆说:“那是人类智慧所赋予的最佳作品。它们当中的每一篇都是终身的财富——不是不朽之作。给科恩伯里勋爵的赞词就是极好的一篇:

鄙弃低级趣味,鄙弃不义之财;
蔑视科恩伯里所蔑视的一切;
要有道德,要为辛劳高兴。

对于偶像崇拜的赞颂还有比这更加高明的谄媚之词吗? 还有对他朋友曼斯菲尔德勋爵美好的颂扬(无论他怎样受之有愧),在谈到上议院时,他说道:

壮观的场面! 但附近还有另外一个,
那里躺着国王们和诗人(远为寂静);
在那里的默里(他国家长期的骄傲)
不过与塔利或海德齐名。

他多么巧妙的一转,又以愤愤不平的心情恭维了博林布鲁克勋爵:

啊! 十全十美的圣约翰,
如果只有我的一个花圈点缀你的神龛,

他们为什么要加以责难？”

兰姆的脸颊有点发热，他的眼睛在闪烁。他继续说道：“要不再看看他早期朋友的名单：

但为什么要公开？有教养的格兰维尔，
和有见识的沃尔什会告诉我我能写作；
善良的加思会因我早期的赞美而激动，
康格里夫喜欢，斯威夫特容忍了我的抒情诗歌；
尊贵的塔尔博特，萨默斯和谢菲尔德朗读了它们，
甚至戴有主教冠的罗彻斯特也会颔首称赞；
（伟大的德赖登以前的朋友）圣约翰
会敞开双臂欢迎又多了一个诗人。
如果得到了他们的认可，我的习作是幸运的！
如果得到了他的喜爱，诗歌的作者会感到更加幸运！
世人会按照他们的看法去评价人们和他们的作品，
而不是根据伯内特、奥尔德米克桑斯和库克斯的喜爱。”

到此，他已完全说不出话来，他放下了书，然后说道：“难道你以为我不希望成为这样一个人的朋友吗？”

“你认为德赖登怎么样？”

“他有点儿喜欢卖弄自己，喜欢在咖啡店那样最低级的名利场沽名钓誉，以至人们感到他有些庸俗。与此相反，蒲柏则达到了诗人所应达到的理想的极致。他在世时的声誉似乎来自他死后的哀荣。他深受羡慕（人们为能有幸见到他而感到骄傲），几乎成为在世时能得到报答的唯一的一位诗人和天才。他有了朋友，交了好运，得到了世人的尊敬，实现了青年人最美好的愿望。在世时，他得到了大人物的庇护，去世后，人们认为这些大人物仍然急切地想继续这样做。读一读盖伊写的假定他译完荷马史诗后从希腊回来时，说说你是否不愿意参加欢迎他回来的欢乐的行列或者不愿

看见这些人群再次登上白厅的阶梯。”

（雷诺兹夫人）说：“可我还是愿意看到他和帕蒂·布朗特在一起谈话，或者与玛丽·沃思利·蒙塔古夫人同乘一辆华丽的马车经过！”

在房间的另一端专心玩扑克牌的伊拉兹马斯·菲利普斯小声地问马蒂尼·伯尼，死者是否应当乞灵于朱尼厄斯。兰姆说：“是的，如果他同意摘下假面具的话。”

当有人提名菲尔丁作为候选人时，我们一度陷入了僵局；可是，只有一个人附议。“理查森？”

“当然，但只能从他后面店铺的玻璃门看见他在勤奋地写小说（这是作者和他作品之间出现的最离奇的反差），但不要让他走出柜台，以免他要你去挡掉顾客，也不要和他上楼，以免他要你读查尔斯·格兰迪森爵士的第一篇手稿（原稿为8开本，共28卷），或者拿出他的女通讯者的书信，以证明约瑟夫·安德鲁斯是微贱的。”

在整个英国历史中只有一位政治家是任何人都最不希望看见的——奥利弗·克伦威尔，他有着一张端正、坦诚、粗鲁和带有丘疹的面孔，善长诡计的谋略；还有一个约翰·班扬，他是一个宗教狂，是《天路历程》的不朽的作者。假如他走进房来，似乎后面会跟着一连串的梦幻，似乎每个人都在他那几乎“处于天体之间的”金色云彩中打盹。这云彩就像荷马任何一首诗中所描绘的一个奇异而又宏伟的天幕。

在接近我们时代的所有的人当中，加里克的名字最受大家宠爱，他是由菲（尔德）提名的。目前他已取代了曾被谈论过的霍格斯和亨德尔，但条件是他要在悲剧和喜剧、在戏剧和笑剧《李尔王》、《怀尔达尔》和《艾贝尔·德鲁杰》中扮演角色。那将是一个多么受欢迎的情景！谁不愿付出至少一年的收入和舍弃几乎一年的

生命来观看这一演出。此外，由于他不可能单独演出，朗诵又不能令人满意，因此，他必定要带上多么大的一个戏班子——口才流利的巴里和奎因、舒特和韦斯顿、克莱夫夫人和普里查德夫人。我听父亲说，他年轻时这些人是非常讨人喜欢的。的确，这可能是死者的复活，艺术的复兴，这是十分必要的，由于这是一种潜在的怀疑主义混杂着我们对过去优点的过分推崇，因此，尽管我们有了伯克的演说，雷诺兹的画像，戈德史密斯的作品和约翰逊的谈话，以表明当时人们能够做些什么，并证实大家都看到了加里克的优点，可是，由于那些是在我们时代以前的事情，我们仍有我们的疑虑，好像无论怎么说，他也许比巴特利米集市上戴着三角形花边红帽子装扮麦克佩斯的演员好不了多少。有一个人，我真想亲眼见见他，亲耳听听他说话。的确，据大家所说，如果有人曾被真正高超的演技打动过，那个演员就是加里克。当他在《哈姆雷特》一剧中跟随幽灵时，他不像大多数演员那样在后台就放下了剑，而是一直把剑握着，剑头朝上，他已经完全进入了角色，或者说他一刻也不想忘记自己所扮演的角色。有一次，在某某勋爵盛大的家宴上，人们突然发现加里克不见了，不知他发生了什么事情，直到一个黑人男孩震耳的叫声和阵阵大笑声把他们吸引到了窗边。加里克正在院子里模仿雄火鸡，他的上衣后摆在身后突起，好像在表示愤怒和骄傲。男孩看见加里克这样做时，高兴得在地上打滚。我们宴会上只有两个人看见过英国的罗西乌斯，他们似乎和其他人一样愿意重新结识他们特别喜爱的老朋友。

这时，角落里的一位牢骚客打断了我们的沉思。他认为，仅仅为一名演员和笑剧作者举行这样盛大的晚会，从而忽视和排斥了那些优秀的老戏剧家、当代的名人和莎士比亚的竞争者，这是一种耻辱。兰姆说，在他提名《穆斯塔法》和《阿拉哈姆》的作者时，他就预料会遭到这一反对，但出于任性，他仍坚持由他来代表他的

同伴，而没有提名莽撞轻率的狂热家基特·马洛；也没有提名和令人伤感的紫杉树和骷髅画作伴的韦伯斯特圣安教堂的司事，也未提名只不过是爱絮聒的散文家德克和多产的海伍德，甚至也未提名博蒙特和弗莱彻——我们可能把他们两人的合著弄错了作者，因而赞扬了别人而冒犯了他们。这时，布鲁克勋爵却一个人静静地站在那里，或者用考利的话来说，他是一位独一无二的巨人。有人暗示他是一位勋爵，兰姆对此大为吃惊，但他说在用正式头衔称呼幽灵时，他也许会不拘严格的礼仪。本·约翰逊使我们的投票分得很平均。有人担心他会开始中伤不能在场为自己声辩的莎士比亚。有人在私下大声耳语道："假如他变得令人讨厌，只有戈(德文)能与他相比。"最后，提到了他对霍索恩丹德拉蒙德的一次浪漫的旅行，使情况变得对他有利。

兰姆问道，在该绞死的人当中是不是有我愿意提名的。我回答说，有尤金·阿拉姆。突然，"令人钦佩的克赖顿"的名字成为了受到荒废的人才中的一个光辉范例，他与他本国的大多数人有很大不同。这一选择受到了在座的一位苏格兰人的极力赞许。他说，他自己就是那位有学问和有成就的奇才的后裔。他说，他家里餐具上刻有令人钦佩的克赖顿这几个字的字首字母可证明此事。对此H——大笑起来，或者说狂笑起来，他笑得如此开心。我想他这个习惯大概已有多年了。

后来，最后被指名的朝臣米特希望知道，是不是有什么玄学家，人们也许想对他们使用具有魔力的符咒。我回答说，在现代只有6个人，即霍贝斯、伯克利、巴特勒、哈特利、休姆和利布尼兹，也许还有马萨诸塞的乔纳森·爱德华兹。至于那些口若悬河谈到创建了这门科学的法国人，在他们的任何著作中，几乎没有哪个题目在我提到的作者的作品中没有出现过。(霍恩·图克当时仍然活着，他也许可以声称在语法学方面取得了成绩。)似乎这些名字

都没有引起很大的兴趣，于是我没有恳求那些人再次出现：他们学识的抽象性也许最适合当时的精神和不具形体的状况，他们即使在这个活生生的舞台上，也几乎没有一般人的血和肉。当艾（尔顿）带着一副不自在的、烦躁不安的面孔正要问及有关洛克先生和杜格尔德·斯图尔特的一些事情时，马蒂尼·伯尼阻止了他。马蒂尼说："如果J.——在这儿，毫无疑问他会把那两位杰出的、造诣深的烦琐哲学家托马斯·阿奎纳斯和邓斯·斯科特斯请来作客。"我说，对读过或设想自己读过原著的人，这也许是非常公正的事，但我看不出，在我们没有浏览他们两人的作品之前，我们有何权利召唤他们亲自来介绍他们自己呢。

这时，有关我们这些荒诞想法的某些谣言似乎已经传开了，并且打搅了在幽暗住所里的那些烦躁不安的人，因为我们收到了我们刚才想到的几位候选人的回音。格雷谢绝了我们的邀请，虽然至今尚未请他；盖伊提出要来，但要亲自带着博尔顿的公爵夫人、原先的波利一起来，斯蒂尔和艾迪生留下了他们的名片，上面写的是森特里上尉和科维利的罗杰爵士。斯威夫特进来了，坐在那里一言不发，后来又突然离开了房间；有人看见奥特韦和查特顿在冥河的对岸徘徊，但却凑不够钱偿付渡亡灵往冥府的查伦的船费；汤姆森在船里睡着了，又被摇了回去——彭斯派来了他的老友、一位名叫约翰·巴利科恩的曾经把他引到另一个世界的矮个子。他带信说，作为宣传，彭斯有生之年曾被从隐居处拉了出来，就为了当收税官。彭斯还说，他宁愿留在他现在所在的地方。可是，他希望通过他的代表与大家握一下手——伸出的手是滚烫的，并且颤抖得很厉害。

房间四周挂着几幅著名画家的肖像。当我们正在辩论我们是否要与这些相貌为我们十分熟悉的、无声的雄辩大师们讲几句话时，他们似乎同时从画柜中悄悄地走了下来，在离我们不远的地

方坐着。那是达·芬奇，他有着威严的胡须和专注的目光，胸前有阿基米德的半身像。他旁边是拉斐尔端庄的头像，正转向福尔纳里纳；在他的另一边是卢克雷蒂亚·博尔吉亚，一头宁静的金发；米开朗琪罗把圣彼得的模型放在了他面前的桌子上；在柯勒乔的旁边有一位天使；提香坐在他的情妇的旁边，她的另一边是乔尔乔涅；圭多由他自己的曙光女神陪伴着，她从他手中取走了骰子盒；克劳德手中拿着一面镜子；茹宾斯轻拍着一只色彩斑斓的豹子的头（它是森林之神把它带进来的）；范戴克像他自己的帕里斯一样出现了，伦勃朗身着皮衣，戴着金项圈和宝石，而约书亚先生用手挡着自己的前额，正在仔细地端详这些东西。大家一句话也没有说。当我们站起来向他们致敬时，他们的外观依然如故。由于不是活人之间的真正对话，我们通过手势和哑语送走了这些名声赫赫的幽灵。他们刚一消失在稀薄的空气里就听得门外大声喧嚣，我们发现是乔托、契马布埃和吉兰达约，他们来自阴间，急切地想看看他们杰出的接班人——

世上有谁的名字

永远留存在名人录的永恒的记载里！

看见前者走了，他们也不想被人看见，于是沮丧地离去了。兰姆说："天哪！这些就是我想要同他们交谈的人，想知道他们在一片黑暗中怎能看得见并进行画画。"

G、J——质问道："难道我们对《好女人的传说》就没有什么可说的了？"

H——欣喜若狂地嚷嚷道："J——先生，提名，提名，你愿意提多少就提多少，不要有保留，也不用担心会受到责难。"

J——有那么多亲切的回忆，他感到为难了，他选中的女性在他沉思的烟雾中消失了。兰姆急切地提名纽卡斯尔的公爵夫人。当有人一提到哈钦森夫人时，她就胜过了公爵夫人。对于填写已经

亡故的好女人的名单，我们倒不那么担心，因为在这个房间里已经有了一位女性，和她们当中最好的同样善良、同样通情达理，在各方面都同样是典范。那位无与伦比的人说："我非常想见到写《围墙》的尼农，这使我们立即想起我们忘了向英吉利海峡那边的朋友们致敬了，如变化无常的鼻祖伏尔泰，情感之父卢梭；蒙田和拉伯雷（非常富有聪明才智）；莫里哀和（在印刷那个主题时）在尼农家里围在他身旁听他朗读他的喜剧《答尔丢夫》的那群杰出人物；还有莱辛、拉封丹、罗什富科和圣埃夫勒蒙等。

一个尖锐刺耳的声音抱怨道："还有一个人，我宁愿见他也不愿见别人，那就是堂·吉诃德！"

"得啦，得啦，"H——说道，"我认为我们不应该包括什么英雄人物，不管是真实的还是传说中的。兰姆先生，你说呢？你是不是想把亚历山大、朱利乌斯·凯撒、帖木儿、成吉思汗也补进你含混不清的名单里去？"

"请原谅，"兰姆说，"关于现在活着的人物，世界上的阴谋家和扰乱者，我有我自己的古怪想法，我请求保留。"

"不，不！来，说说你的那些名人吧！"

"你认为盖伊·福克斯和犹大（加略人）怎么样？"H——像一个野蛮的印地安人把目光转向了他，但他的目光是真诚的、充满暗暗的欢欣。四周都回响着"拿出你最充分的理由！"艾（尔顿）认为兰姆现在已使自己十分尴尬了。

兰姆带着若有所思的表情反驳道，"为什么我不得不认为盖伊·福克斯，那个可怜的、每年用稻草和破布做的、飘动着用来吓唬人的东西，是一位受到了虐待的绅士。我宁愿付出代价也想见到他坐在那里，苍白憔悴，四周是他的火柴和大火药桶，等待着由于他的英勇献身而把他送入天堂的那一时刻的到来。但是，假如我再多说几句，戈（德文）那家伙将会从中挑刺。至于犹大（加略人），

我的理由是不同的。我很愿意看看他的脸，在和耶稣基督用手在一个盘子里浸过以后，后来竟出卖了他，我对这种事情一无所知，没有看见过任何一幅画(甚至达·芬奇的十分精美的作品)能使我对它产生任何一点概念。"

"兰姆先生，为了证明你的选择是正确的，你已经说得够多的了。"

"哦！很对，梅尼纽斯——很对！"

"在此人之后，我能想到的只有另外一个人，"H——继续说道，但是没有提到一度伪装死去的那个人的名字。"如果莎士比亚走进这个房间，我们都应站起来去迎接他；但如果那个人走了进来，我们都应伏倒在地，试图亲吻他外衣的褶边！"

由于在场的一位女士在话题转变时似乎显得心神不安，我们就起身告辞了。天亮带来了那种朦胧不清的晨曦，乔托、契马布埃和吉兰达约一定是凭借着这点光线去画他们早期的作品的，我们分离是为了再见，在晚上，在第二天晚上以及在以后的晚上，重新开始类似的话题，直到黑夜席卷了欧洲，使他再也看不见光明。事实上，拆散了大的聚会的同样事件也拆散了我们这个小小的聚会。但那得要重新相聚，可此后我们的讨论再也没有进行。

(王宝玉 译)

查尔斯·兰姆

1775—1834

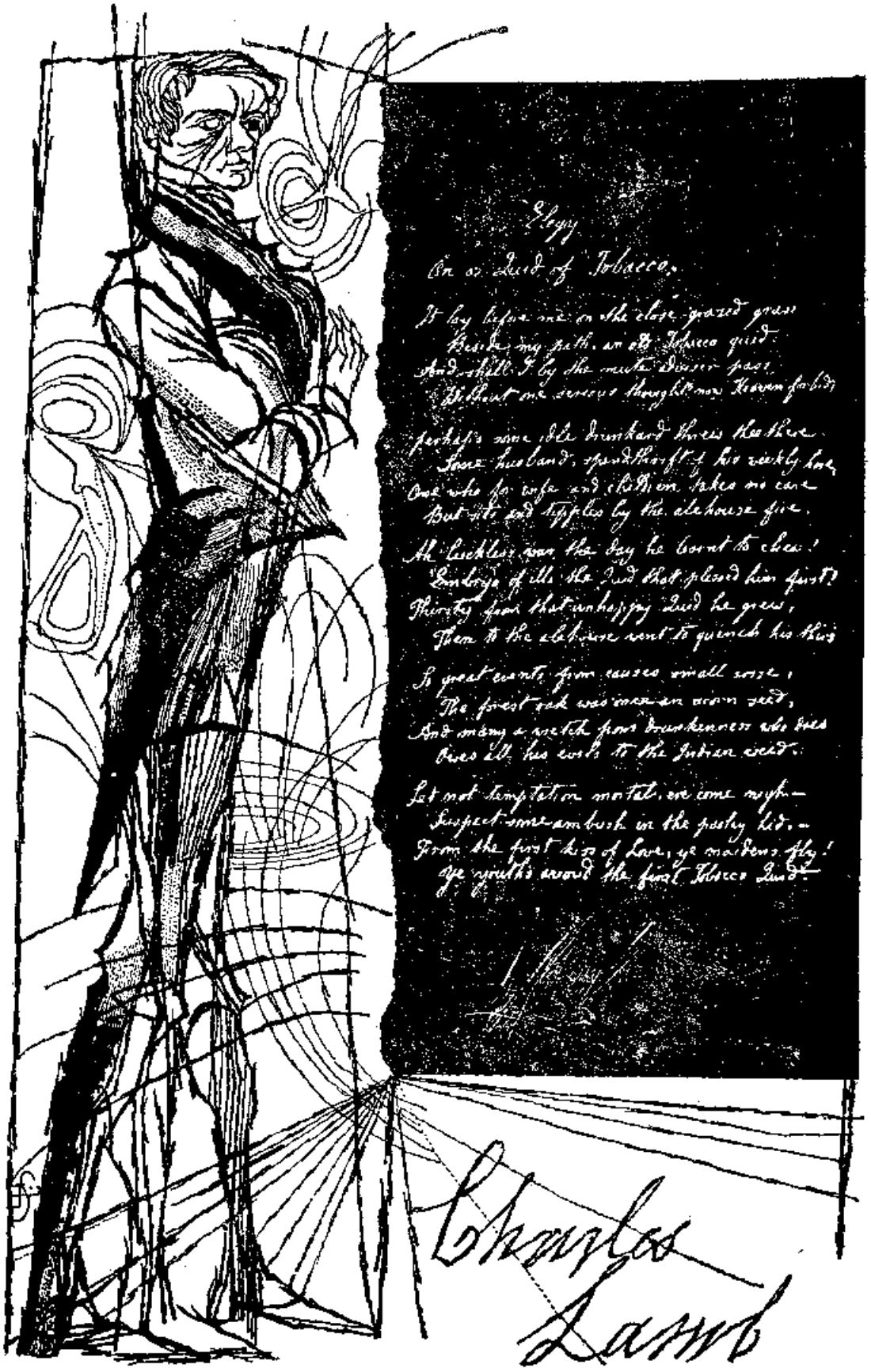
查尔斯·兰姆1775年2月10日出生于伦敦内殿(InnerTemple)。他在基督教医院的学校里与柯尔律治是同学并成为挚友。1792年他在东印度公司任职，后来詹姆斯·穆勒成了他的同事，约翰·斯图亚特·穆勒以后也在那儿任职。兰姆在那儿工作达33年。

1795年兰姆曾因失恋一度住进疯人院。第二年妹妹玛丽·兰姆精神失常刺死了母亲。为了不让她终生在疯人院里度过，兰姆作了安排照料他的妹妹。他一直照料妹妹直至逝世。每当犯病时，玛丽·兰姆都默默噙着眼泪重新走进疯人院。

兰姆的剧作《约翰·伍德维尔》及《H——先生》上演，反响不佳。1807年他与玛丽·兰姆合作出版了《莎士比亚戏剧故事集》。1811年以前还写了其他一些儿童作品并为雷·亨特的《反射镜》撰稿。兰姆的《英国戏剧诗人的典型作品》与哈兹里特的讲演一起使得伊丽莎白时期的二、三流诗人重新受到喜爱。

哈兹里特所描写的兰姆每周一次的文学恳谈晚会约始于1811年。他向女演员范妮·凯利求婚遭到拒绝。1818年他的文集问世——但为时过早，并未收入他的名篇。1820年之后他开始在《伦

插图作者注："这幅经过拉长艺术处理的兰姆画像使人联想起查尔斯·普尔汉在他生前画的一幅素描。画像旁边是兰姆的诗《烟草块的挽诗》的摹本。"


Elegy
On an Quid of Tobacco.
It lay before me on the close grazed grass
Beside my path, an old Tobacco quid:
And shall I by the mute dumb pass,
Without one serious thought now Heaven forbid?
Perhaps some idle drunkard threw the there.
Some husband, spendthrift of his weekly hire,
One who for wife and children takes no care
But sots and tipples by the alehouse fire.
Ah luckless was the day he learnt to chew!
Embryo of ills the Quid that pleased him first!
Thirsty from that unhappy Quid he grew,
Then to the alehouse went to quench his thirst.
So great events from causes small arise,
The first sick was once an acorn seed,
And many a wretch from drunkenness who lies
Owes all his woes to the Indian weed.
Let not temptation mortal, ere come nigh—
Suspect some ambush in the pretty lid.—
From the first kiss of Love, ye maidens fly!
Ye youths avoid the first Tobacco Quid.
Charles Lamb

敦杂志》上连载他最著名的《伊利亚随笔》(伊利亚是个"快乐的，无忧无虑的外国人"，曾在"南海公司"与兰姆共事)。

兰姆获得养老金退职后移居恩菲尔德乡村。妹妹的病情每况愈下。在这段时间，他的养女爱玛·艾索拉给他带来最大的欢乐。1834年12月27日兰姆在埃德蒙顿因丹毒和在"伦敦路"上跌伤引起的并发症逝世。

兰姆是英文随笔的魔术师。只要一接触他的魔杖，我们就成了朋友。我们心甘情愿愉快地跟随他的指引漫游，为他轻快的口吻，活跃的想象和旁征博引所迷住。他的引证如火炬当空，把路上的每颗石子都照亮了。他以此自娱，也用以娱人。我们还能记起他有一次同观众一起为自己的剧作喝倒彩。

《初次看戏》可能使我们想起自己头一次去剧场的情景。兰姆的回忆集中在绿色的帷幕和进入灯火通明的舞台世界帷幕升起之前难耐的等待。他的天才就在于他能够使我们记起当我们碰到等待的情形，使得我们也就似乎记起了他告诉我们有关他的一切。

在那个关于天气的小小序幕中我们也焦虑不安。雨会不会停呢？雨还真停了。我们有剧场的"优待券"即入场券。那是他的油商教父给他的礼物。兰姆离开话题兴冲冲地谈了一通他的教父，他的教父是大伟人谢里丹的朋友，在哈福德郡传给他一块地产。

接着他把我们引入剧场——剧场加倍地不可思议，因为它属于18世纪末期，对我们来说有点陌生。什么是彩色糖粒？那是一种苹果。吸引他的那出戏或许是托马斯·阿恩的《阿尔塔薛西斯》一剧的重演。实际上是带说唱的歌剧。兰姆看到要把戏的传统滑稽演员。他提到的里奇是英国哑剧之父约翰·里奇。后来他观看了哑剧《鲁滨孙漂流记》，正与他的想象吻合。

在《梦幻中的孩子》一文中，兰姆对想象中自己的孩子讲述他年轻时的故事。他的外祖母玛丽·菲尔德曾是哈特福德郡一所大宅院的看管人，那宅院与他文中所描写的一模一样。那里的乡村姑娘安·西蒙斯很可能就是他想象的梦中的亡妻艾丽丝。他最早的十四行诗就是写给她的。

第三篇文章《天才并非疯狂论》论述的观点需要代代重温。艺术不是白日梦，而是意志的产物。真正的艺术家很少是自己想象力的奴仆，他是想象力的主人。想象力是作品的原材料，他以此进行写作，就像工匠使用木板和钉子盖房一样。

（米瑞恒 译）

初次看戏

在十字庭院北端还矗立着一座颇具建筑特色的门廊，现在降低了身价，用做一家印刷所的大门了。读者，如果你还年轻，你或许不晓得，这个旧门廊曾是老德鲁里剧场（盖里克的老德鲁里剧场）正厅的入口处——门廊是硕果仅存了。每逢我打这儿经过，都觉得时光飞回40年前，眼前浮现出我当初穿过门廊初次看戏的情景。那是个阴雨天的下午，我们（长辈们和我）要去看戏，但有个先决条件，那就是必须雨停。我两眼盯着窗外的水洼，心扑扑直跳。我学会从水洼判断雨是否停下来，只要水洼平静下来雨就是停了，我就可以如愿以偿。我好象还记得雨停的那一瞬间和跑着去报告这一消息的欣喜劲头。

我们持我的教父F捎来的优待券去看戏，他在霍尔本羽石大厦的拐角处开着一爿油店（现在店主是戴维斯了）。F是个大高个儿，不苟言笑，喜欢咬文嚼字，很是自命不凡。当时他同喜剧演员约翰·帕默时相过从，似乎还效仿他的举手投足，也许倒是约翰有点模仿我的教父呢。谢里丹也是他的相识和座上客，年轻的谢里丹和他的第一位夫人、漂亮的玛丽亚·琳丽从巴斯顿的寄宿学校里逃出来私奔后就先来到霍尔本我教父的家中。那天晚上他带着情投意合的爱人到来时，碰巧我的父母也在场。（四人围着牌桌打牌）或许通过我的教父同两人任何一方的交往都可以推断出，他当时向特鲁里巷剧场索要优待券定是有求必应。事实正是如此。这些惠而不费的优待券只要谢里丹顺手签个名，随时都可以赠送给他。我听他说过，多年来他为乐队夜间照明和剧场其他用度提供

资助，这是他得到的唯一酬劳——他对这心满意足。有幸同谢里丹过从甚密——也许是他自认为过从甚密——对教父来说胜过钱财。

F 是最有绅士派头的油商，虽然喜欢夸大其词，却温文尔雅，最平常的事出自他的口都是西塞罗式的。他有两个拉丁词儿乎总是挂在嘴边(拉丁语经油商的口说出有多么古怪)，后来我增长了知识，才使我能纠正他。按照严格的发音应该读成vice versa——当时我年幼无知，听了那是肃然起敬，如今我已经能读懂塞内加或瓦罗的作品，对他的拉丁文就不敢恭维了。他的发音很奇特，每个音节都发得真切，也就是说英语化了，发成类似 verse verse 的音。凭借着堂堂的仪表和这些走了样的拉丁语，他获得了圣·安德鲁教堂颁发的教区最高荣誉(这种荣誉实在不算什么)。

他已故去了——出于怀念我想起了这些，一方面由于他第一次送优待券给我（那么美妙的小法宝——这些不起眼的小钥匙岂止开阔了我的眼界，也为我打开了通向天方夜谭天堂的大门呢！）此外还因为，由于他在遗嘱中写明，使我受惠得到了唯一能称做是我自己的一块地产——地产在哈福德郡宜人的帕克里奇村路旁。当我去那儿接管，脚踏上我自己的土地的时候，突然想起了馈赠者堂皇的神态，我于是昂首阔步地(让我坦白自己的虚荣心吧！)走在这块我自己的，足有四分之三英亩的地产上，地产当中有座大宅院。我像英国地产拥有者一样，感觉从天空到地心这一切的主宰舍我其谁乎。后来这块地产落入更精明的人的手里，没有谁，只有农民才能使这块地产恢复昔日的繁荣。

当时剧场正厅发放的优待券，后来有个令人不快的经理给取消了，真可恨。——我们拿的就是这种优待券。我还记得在门口等待入场的情形——不是在硕果仅存的那个大门那儿——而是在那个门和里面棚子下的一个内门之间等待。——哦，什么时候我

会再这样急不可待地等待一次呢？——耳畔响着叫卖彩色糖粒的声音，当时剧场少不了这种伴奏呢。就我的记忆所及，剧场女贩们以时髦的发音这样叫卖："买桔子，买巧克力，买张戏报吧。"她们把"买"念成"每"。我们进场后映入眼帘的是绿色的帷幕，我想象帷幕后面隐藏着天空，而这天空很快就要展现在我的面前——我是怎样敛声屏息焦急地等待呀！我在罗氏编辑的《莎士比亚全集》中《特洛伊罗斯与克瑞西达》一剧的书前插图里见过类似的场景。——狄俄墨得斯在营房的那一场——后来一瞧见这幅插图总能多少使我回忆起那天晚上的心情。那个时候的包厢从正厅后排上方突出来，坐满穿着讲究的贵妇。接地壁柱装饰着一种光灿灿的东西(我不知道是什么)，上面好像覆盖着玻璃，照我质朴的想法，我看那像是冰糖——可是当我的想象驰骋起来，除去俗气的一面，又觉得那像是上了光彩的糖果。乐队的灯光终于亮了，那"美丽的曙光女神"！铃响了第一遍，还要响第二遍——我受不了这等待的煎熬，就闭上双眼，无可奈何地趴在母亲的膝上。第二遍铃响了，帷幕升起来了，——当时我才6岁，看的戏却是《阿尔塔薛西斯》。

我对世界古代史有所了解，出现在我面前的是波斯宫廷，这使我们看到远古时代的情景。我对戏中的情节并不怎么感兴趣，因为我不理解其中的奥妙——不过我听到"大流士"一词，就置身于丹尼尔的时代了。我完全沉醉于幻想之中。华丽的服装、花园、宫殿、公主们在我面前走过。我不知道那是演员，我仿佛就在波斯波利斯，他们狂热崇拜的偶像几乎使我也成为追随者。我诚惶诚恐，相信其中的含义不啻是自然界之火。我全然如醉如痴、如梦如幻了。从那以后我再没有过如此的快意，除非是在梦境里。接下来演《哈林昆入侵》。记得剧中的行政长官变成了可敬的老太婆，我觉得这是历史的严正审判。还有裁缝手提自己的头颅，像圣·丹尼斯的传奇一样逼真。

我第二次被人带去看戏，看的是《采邑贵妇》。除了有些布景外，其余都在记忆里模糊了。接下来演的是哑剧，名叫《卢恩的灵魂》——我想是讽刺不久前去世的里奇的——我觉得（我那时还太实在，领会不了讽刺的含义）卢恩已经像哑剧鼻祖卢德一样成了陈年古董——他已经把木剑（节杖）传了一代又一代。我看见那个远古的丑角从岑寂的坟墓中走出来，身着块块白布缝缀起来的戏装，十分吓人，那样子就像是死去的虹鳟鱼。我想，哑剧演员死去也会是这样子吧。

不久我第三次去看戏，看的是《如此世道》。我想我看戏时一定像大法官一样正襟危坐；因为我记得贤良的威什福特女士歇斯底里地搔首弄姿，在我看来如同严肃的悲剧激情；接着演的是《鲁滨孙漂流记》，剧中的鲁滨逊，仆人星期五以及鹦鹉都像小说一样真实可信。这些哑剧的滑稽噱头早就忘得一干二净了。我不觉得哑剧表演怎么好玩，在我当时的年龄，觉得还不如在圣殿骑士古老圆形教堂（我祈祷的教堂）里或目瞪口呆、或龇牙而笑的古怪的哥特式石刻头像（对我来说都有虔诚的含义）更有趣。

我看这些戏的时间在1781至 1782 年之间，正是我从 6 岁步入 7 岁的时候。相隔六七年之后（因为上学期间禁绝看戏），我又迈进剧院的大门。观看《阿尔塔薛西斯》那天晚上的情景一直留在我的记忆里。我期盼在同样的时刻产生同样的感受。可是 6 岁到16岁的差异比16岁到 60 岁的差异还要大。这期间我失去了那么多！我 6 岁时什么都不知，什么都不懂，因而也就什么也不挑剔。我对什么都感受得到，对什么都喜欢，对什么都好奇——

潜移默化，我受到哺育

我上次离开戏剧的庙宇时成了虔诚的戏迷，这次旧梦重温却成了理性主义者。那件件实物一如从前，可是那象征性，那联想却荡然无存了！绿色的帷幕已不再是分开两个世界的纱幕，那时只

要把纱幕揭开就把我们带回以往的年代，就可使我看到“先皇的鬼魂”——而现在只是一块绿色台面呢，用来把观众和即将上台表演的演员暂时分开。灯光——乐队灯光——是由一个笨拙的机关照射出的。第一次响铃和第二次响铃现在只不过是提白人略施小技摇一摇铃罢了。——而以前这铃声像布谷鸟的歌喉和飘渺的音乐，是由一只猜不出的无形的手发出的信号。演员不过是涂了油彩的男男女女而已。我原以为这要怪他们，实则该怪我，怪这几百年似的时光(实际只有短短的6年)给我带来的变化。那天晚上演的不过是平淡无奇的喜剧。也许这对我来说是幸运的，因为它使我有时候产生了一些不合情理的期待，这影响了我的真情实感。其后不久我就能够带着真情实感首次观赏西登斯夫人在《伊莎贝拉》一剧中的表演。我很快放弃了比较和怀旧，为眼前的剧情所吸引；一出新戏又使看戏成了我最开心的娱乐。

（米端恒 译）

梦幻中的孩子

孩子们爱听长辈们的趣事，想知道他们儿时的情景，这样便可以驰骋想象力，由此推想出他们那从未见过面的旧式的老爷爷、老奶奶的模样。正是这样，一天晚上我的孩子们依偎在我的身旁，聆听他们的曾祖母菲尔德的故事。她住在诺福克的一所大宅子里（比孩子们和爸爸住的房子要大上一百倍）。孩子们最近从民谣《林中儿童》上熟悉了的那些悲惨事件正是发生在诺福克（至少那一带的人都这样认为）。大厅的壁炉架上刻着关于孩子和他们那狠心叔叔的全部故事，一直到红肚皮的知更鸟；后来一个愚蠢的富人把它拆下来换上了时髦的大理石壁炉架，也就没有什么故事可言了。说到这儿，艾丽丝露出似嗔非嗔的表情，真像她那可亲的母亲。我继续说，他们的曾祖母菲尔德是多么虔诚多么善良，她虽然不是宅院的主人，只是受主人之托代为管理（不过从某种意义上说她也算是主人），她是怎样受到众人的爱戴和敬重。主人在邻郡买了更新更入时的宅第，愿意住在那儿；不过她俨然主人一般一直住在旧宅院里，在她的有生之年使大宅院一直多多少少保持着昔日的风范。自从她去世后，宅院渐渐衰败，险些被拆毁，所有的古旧饰物都被剥下来，运到主人的另一所宅子装饰起来，这好像有人把他们最近在西敏寺看到的古墓搬走，装在某个贵妇人俗丽炫目的客厅里一样不伦不类。听到这儿，约翰粲然一笑，仿佛说，“那可真蠢”。我又说，她最后故去时，方圆几英里的所有穷人，也有体面的人，都来送葬致哀，因为她是那样善良和虔诚；说起她的虔诚，她能记住所有的“圣诗”，嗖，还能背出一大半儿《新圣约全书》呢。说到

这儿，小艾丽丝摊开双手。我又说，她们的曾祖母曾经是高个子，直身板儿，温文尔雅的一个人，年轻时跳起舞来一时无匹，说到这儿，艾丽丝小小的右脚也不由自主地动弹了一下，见我神情严肃就止住了——我是说，她跳起舞来全郡无人能比。后来她得了一种叫癌症的恶疾，疼痛使她弯腰曲背；但是这并没有使她悲观失望、一蹶不振，她依然坚韧不拔，因为她是那样善良和虔诚。我接着说，她总是住在这所幽阒的大宅子的一间幽阒的屋子里，她认定，午夜可以看到两个孩子的幽灵在紧挨着她的卧室的地方，沿着长楼梯滑上滑下，不过她说，“这两个天真无邪的小东西不会伤害她”。虽然当时有侍女伴我睡觉，我还是害怕，因为我一点也不像她那样善良和虔诚——可是我从未见过那两个小孩。这时约翰舒了舒眉头，试图为自己壮胆儿。接着我又说，她对我们这些孙子辈的孩子们有多好，一到节假日就叫我们到大宅子里来，尤其是我，我在那里常常独自盯着那12位曾在罗马称帝的凯撒们的大理石半身像出神，一连几个小时，直到这些老古董仿佛活起来，或者仿佛我自己变成了大理石像；我是怎样不厌其烦地在大宅子里游荡，里面有许多空旷的大屋子，张着破烂的帷帐和猎猎作响的壁毯，还有雕刻的栎木的镶板，上面的涂金都昏暗了。——有时老式的大花园几乎成了我一个人的天下，只是偶尔遇见一个孤零零的园丁——那些油桃和蜜桃挂在墙头，我从来没有起过摘桃的念头，因为它们是禁果，不过偶然也有例外，——因为我更爱在神情忧郁的紫杉或枞树间漫步，有时随手摘些中看不中吃的红色浆果和枞球——或是躺在芳草地上，周围飘溢着花园的清香——或是在桔园里晒太阳，在暖烘烘的气氛里想象自己同桔子、橙子一起长熟了——或是在花园尽头，小代斯鱼在鱼塘里往来翕忽，时不时还会看到阴郁的狗鱼一动不动悬在水中，仿佛在嘲弄小代斯鱼的轻狂举动——我喜欢这样忙中消闲，对常常吸引孩子们的甘甜可口的东西，像蜜桃呀，

油桃呀，桔子呀，我一概不大感兴趣。这时，约翰把一串葡萄偷偷地放回盘子，艾丽丝其实也看到了，他原想分点葡萄给艾丽丝，这时两孩子都好像觉得现在吃葡萄不是时候，愿意暂时把它们放在一边。接着我多少提高了一点嗓门，我刚才说过，他们的曾祖母菲尔德爱所有的孙子，不过可以说她以某种特殊的方式爱他们的伯父约翰·L.——因为他是那样英俊潇洒，意气风发，简直是我们一伙的国王。他不像我们有些人在幽僻的角落里闲逛，当他还是个孩子，也就是我的孩子们现在的年龄时，不论多么桀骜不驯的烈马他都会跳上去一大早跑过大半个郡，加入猎手们的行列。——不过他也喜欢大宅子和花园，只是宅子的围墙关不住他那过剩的精力——他们的伯父长大成人后，英武俊美，人见人爱，他们的曾祖母更是喜欢得不得了。我小时因脚跛，疼得走路困难时，他总是背着我，一背就是好几英里——因为他比我大好多——后来他也成了跛足，当他性急或疼痛的时候，我却并不总是（我恐怕）体谅他，也不太记得我跛足时他当初对我是多么体贴，他死后不过个把钟头，就仿佛已死多年，幽明之隔是如此迢迢。我认为，起初他的死我还能忍受，可是后来却日夜难以释怀了。虽然我没有像有些人那样哭泣悲伤，我想如果是我死了他一定会那样。我整天都在想念他，直到这时才体会到我是多么爱他。我怀念他的好心肠，我怀念他的坏脾气，恨不得他死而复生，哪怕再同他拌嘴呢，（因为我们有时拌嘴）也不愿意失去他，我这时的心情一定和他，他们的伯父，被医生截去一条腿时一样的不安。听到这儿孩子们不禁失声，问我他们戴的小黑纱是否为悼念他们的约翰伯伯，然后抬起头，求我别再讲他们的伯伯了，讲一讲他们故去的漂亮的母亲吧。于是我告诉他们，我时而满怀希望，时而心灰意冷地追求美丽的艾丽丝W—n 有长长的7个年头；我尽量用孩子们能懂的语言解释少女的腼腆、犹豫和回绝意味着什么。——正说到这儿，我突然回头

瞧见艾丽丝，小艾丽丝的眼神里是那样活灵活现地显示出他们的母亲艾丽丝的神态，以至于使我说不清究竟是哪个艾丽丝站在我面前，那是谁的光亮的秀发了；正在我驻足凝视的时候，两个孩子向后退去，再向后退去，在我眼前渐渐变模糊了，直到最后在远处只剩下两副伤心的面孔，虽然没有出声，却仿佛在对我说："我们不是艾丽丝的孩子，也不是你的孩子，我们也根本不是孩子。艾丽丝的孩子管巴特拉姆叫爸爸。我们是虚无，比虚无还虚无，只不过是梦幻罢了。我们只是可能出生而没有出生的孩子，须在忘川之畔毫无生趣地等上千百万年才能成为孩子，才能有自己的名字。"——我突然醒来，发现自己刚才静静地躺在单身汉的扶手椅上睡着了，只有忠实的布莉奇特依然在我的身边——而约翰·L.（即詹姆士·伊利亚）却永远消失了。

（米瑞恒 译）

天才并非疯狂论

有这样一种观点：伟大的智者（用我们现代的说法叫天才）必然疯狂。实际上最伟大的智者总是理智最健全的作家。试想能有一个疯狂的莎士比亚吗？智者的伟大之处表现在所有官能的极度平衡，这里智者主要指诗才。疯狂是指任何一个官能的极度紧张或滥用。考利在谈到一位诗人朋友时说，

造物主赋予他如此的睿智
他能把所有事物一一剖析
他的判断力一如中天浩月
使浩瀚的大海也潮涨潮落。

错觉的缘由在于，人们发现诗人诗兴勃发时如醉如狂，他们自己没有这样的体验，加上这如梦如狂十分逼真，就认为这是诗人在作梦或发狂。就算是作梦吧，诗人的梦也是清醒的梦。他没有被自己的诗才左右，而是能够驾驭自己的诗才。他在伊甸园的圣林里漫游，就像在家乡的小径散步一样自如。他升入九霄而不陶醉，他足踏燃烧的火灰而不消沉，他升腾时穿过混沌之国和“古老之夜”而不迷惑。假如他因“心理失调”而糊涂，他甘愿与李尔一起发疯，与泰门一起仇视人类（也是疯狂的一种）。疯狂也好，愤世也罢，都不会毫无节制——即使看起来他全然放任自己之时都没有完全松开理智的缰绳——他的守护神依然在耳边窃窃私语，有忠实的管家弗莱维斯提出施善的决策。看起来他最违背人性的时候正是他忠于人性的时候。如果他从超自然界中寻求可能的生命，他也使它们符合大自然的普遍法则。他无限忠于这个至高无上的

主人，甚至在他最像是背叛她、遗弃她时也是如此。他笔下理想的人物都有一定的规矩，就是魔鬼，即使是普罗蒂厄斯看管的海怪也在他的手下束手就范。他驯服它们，赋予它们血肉之躯的属性，连它们自己瞧着自己也觉得新奇，就像岛国的印第安人被迫穿上欧洲人的服装一样。卡里班和那些女巫们像奥赛罗、哈姆雷特和麦克白一样合乎自己的个性（虽然与我们的个性不同）。大才与小慧的区别就在于此，只要后者哪怕是偏离自然与现实一步就会迷失方向，失去读者，他们笔下的幽灵具有随意性。他们的幻想是恶梦。他们不会创造，因为创造意味着赋予形象并前后一致。他们的想象不是积极的——积极的想象要使什么东西以某种形象活动起来——而是消极的，就像病中的梦一样。他们笔下的东西不论是超自然的，还是人们在自然界没见过的东西，都明显的不自然。如果能描写的仅限于此，如果这种精神错觉仅限于以超自然即自然之外的东西为主题，那么信笔写来违背自然或有些缺乏节制尚情有可原。可是轻才者之流哪怕描写眼前的日常真事，比威瑟斯所说伟大的天才"最疯狂的时候"偏离自然还远，他们常常文不对题，而这才是与疯狂一脉相通的。莱恩出版的那些平庸小说二三十年前流行一时，曾是整个女性读者群可怜的文化食粮，直到另一个更合时宜的天才出现，永远驱除了这些缺乏营养的怪物。我们吁请一切熟悉这些作品的读者想一想，他在那些不可信的事件中，在那些前后矛盾的小事里，在那性格缺乏统一性的人物（或许根本算不上人物）中，在那些三流的爱情纠葛中漫游，感到迷离恍惚，如在梦中——人物不是格伦德摩尔勋爵就是弗里斯小姐，背景万变不离其宗，不是巴斯街就是邦德街——他在漫游斯宾塞的全部童话奇境时都不曾有如此的感受。在我们提到的那些作品中只有姓名和地点是熟悉的，人物既不是现实生活中的，又不是任何可以想象出来的；无尽无休盲无目的的活动，或者有目的却缺乏动机；我们在

自己的行列里遇见幽灵；人物只是幻想出来的东西给起了个名字。在斯宾塞的作品中也有虚构，但里面根本没有地点，因为《仙后》中只字不提它们的“行踪”。可是就本质来说，就言谈举止的规律来说，我们熟悉，似曾相识。轻才小慧之徒把生活变成了梦幻，而天才使奇特的梦幻符合日常生活的规律。我们对哲学所知甚少，不能解释通过怎样微妙地追踪思维的过程才达到这样的艺术效果。但是就说财神洞中那段美妙的情节吧，财神先是以吝啬鬼的卑劣形象出现，然后又以金银匠的面目出现，后来成为所有财宝之神。他有一个女儿名叫“野心”，全世界的人都跪倒在她面前祈求获得垂青——还提到赫斯里狄斯的金苹果，坦特洛斯在河水中，帕莱特在同一河中徒劳地洗手而并非不合他的性情——我们一会儿在财神藏宝的洞中，一会儿又在独眼巨人的铁匠炉边，同时既在宫殿又在地狱，像是杂乱无章的梦，忽而这忽而那。然而我们判断的头脑一直清醒。我们不能够也不愿意探明其中的荒谬，这足以证明诗人在看起来离题万里时仍然有潜在理智的指引。

仅仅说这段情节都是梦境的摹写还不够，从某种意义上来说的确是摹写梦境——但那是怎样的摹写呀！让我们之中最富浪漫思想的人作上一宿希奇古怪美妙动人的梦，早晨醒来把梦中的一切重新组合一下，尽量使用清醒时的判断力。当我们的官能处于被动的时候，那些事件看起来虽是那样飘忽不定然而却是那样首尾一致。可是当我们冷静地观察时，它们又是那样不合情理，各部分之间互不相关，我们受到如此愚弄，把魔鬼当神仙，真让人害羞，虽然那不过是梦境。诗人笔下的那段情节变化迭宕，一如思想最为放纵时的梦境，然而我们清醒的判断力却对它们认可。

《初次看戏》和《梦幻中的孩子》引自兰姆的《伊利亚随笔集》；《天才并非疯狂论》引自兰姆的《伊利亚后期随笔集》。

（米瑞恒 译）

塞缪尔·约翰逊

1709—1784

塞缪尔·约翰逊，1709年9月18日生于英国的利奇菲尔德。他的父亲迈克尔，在那一年担当了利奇菲尔德的行政司法长官。塞缪尔生得和他父亲一样，身材高大而强壮，虽然身体不那么完全健康；在他父亲经营的书店里，塞缪尔初次对书产生了兴趣。

塞缪尔·约翰逊还在年幼时，就得了淋巴结核，这场病毁了他的面容，并损害了他的视力。他最初是在利奇菲尔德的文法学校接受教育，1728年10月至1729年12月，他在牛津大学学习。在以后的几年里，约翰逊从事过教学、翻译和写作，过着一种贫困的生活。

1735年，他和一位寡妇伊丽莎白·鲍特夫人结了婚，并在靠近利奇菲尔德的埃迪阿尔创办了一所学校。办学失败后，他于1737年前往伦敦，想要在那儿度过他的余生。在其后的几年里，约翰逊备受贫困的折磨，并在事业上小获成功。他的生活主要靠给《绅士杂志》撰稿来维持。

1744年，他为他的朋友理查德·萨维奇出版了一本传记——《萨维奇传》；1749年，他出版了他的诗作《人生希望的虚幻》。1755年又出版了他的著名的《英语词典》，正是这本词典为他赢得了声誉。《英语词典》一出版，立即获得了成功，并马上被公认为是权威性的词典。在编纂词典的8年时间里，有2年时间（1750—1752年）约翰逊出版了一本期刊《漫步者》，以便获得部分生活费。后

来，从1758至1760年，他又出版了另一本期刊《闲散者》。

1762年，约翰逊获得了政府津贴，这样，他在经济上就无后顾之忧了，以后的生活，相对来说就安逸了，但1752年他妻子的去世，对他来说是个沉重的打击，从此，他再也未能从这种深深的忧郁中解脱出来，这使他终生为之痛苦。

1764年，约翰逊帮助建立了一个文学俱乐部，在文学俱乐部的聚会上，他充分表现了健谈的天才。詹姆斯·博斯韦尔记录下了他的那些谈话以及这位伟人每一句俏皮话和他的一些怪癖，所以，我们对约翰逊的了解，可能比迄今为止的任何一位作家都要多。①

1765年，约翰逊出版了他近10年前就允诺要出版的、人们期待已久的《莎士比亚戏剧集》。1779至1781年间，又出版了《英国诗人传记》，这是为一大本英国诗集所作的序言。他于1784年12月13日逝世，被葬于威斯敏斯特大教堂。

同任何英国剧作家相比，莎士比亚的剧本被人们更多地阅读和演出过，他也被人们更多地研究过。重印在下面的、约翰逊博士为他编辑出版的《莎士比亚戏剧集》所写的《序言》，就是有关莎士比亚研究的长篇著作。在约翰逊以前的一百年中，作家和编辑一直在赞美莎士比亚；当然，赞扬和批评的洪流一直持续到我们这个时代而不曾减弱。但我们有理由相信，约翰逊的评价是对莎士比亚进行了最为广泛的研究后得出的。

如果说约翰逊的评价不是最好的，那也必定非常有价值因而值得我们今天一读。现代有关莎士比亚的评论文章往往忽略了约翰逊评论的主要方面。当代的许多莎士比亚评论似乎把莎士比亚非人化了，它们把他看作是难以理解的、奇怪的和深奥的人。这些

---

① 参见《塞缪尔·约翰逊传》，载《西方世界名著》，第44卷。

文章强调他的语言已经有了许多的改变，并指出他塑造的许多形象难以理解。毫无疑问，这种批评是有价值的。应该对莎士比亚的复杂性有所认识，并加以澄清。也需要理解他的独特而复杂的嘲讽和含混不清之词。

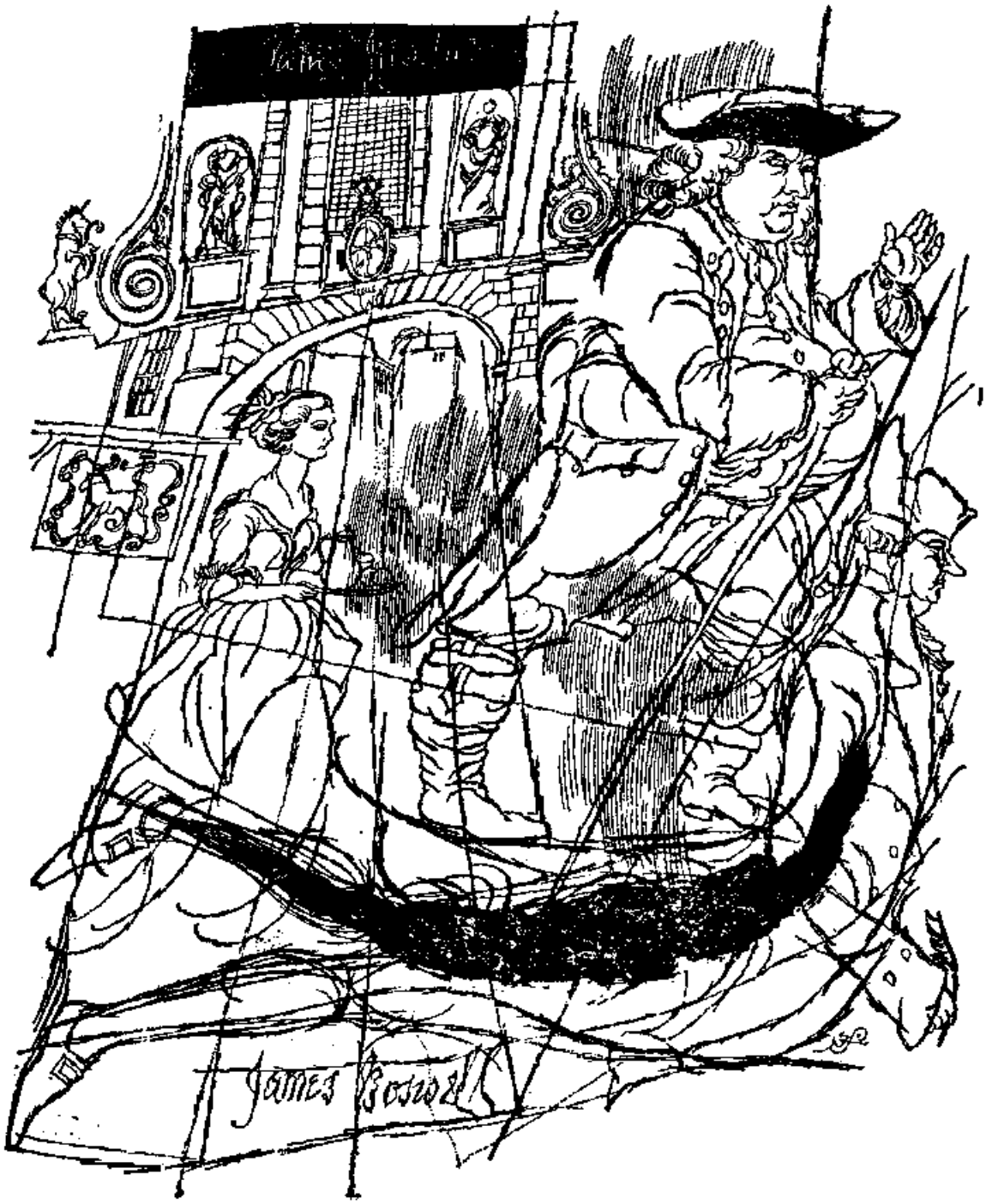
但人们有时难免会有这样一种感觉：这种批评是只见树木不见森林。约翰逊看到了森林；他能够把莎士比亚作为一个整体来看待和欣赏。

他写道，“除了给具有普遍性的事物以正确的表现之外，没有任何东西能够被许多人所喜爱，并且长期受人喜爱。”他接着说，莎士比亚的人物，“不受特殊地区的世界上别处没有的风俗习惯的限制；也不受学业或职业的特殊性的限制，这种特殊性只能在少数人身上发生作用；他的人物更不受一时风尚或暂时流行的意见所具有的偶然性的限制；他们是共同人性的真正儿女，是我们的世界永远会供给，我们的观察永远会发现的一些人物。”

在序言中这段话稍后的地方，约翰逊又进一步说：“莎士比亚没有英雄人物；在他所写的场面上活动的只是这样一些人，他们的言行正是读者想象自己在同样的情况下所要说的、所要做的那样。”

“因此莎士比亚应该受到这样的称赞，”约翰逊这样认为，“他的戏剧是生活的镜子；谁要是被其他作家们捏造出来的荒唐故事弄得头昏眼花，读一下莎士比亚用凡人的语言表达的凡人的思想就会医治好他的颠三倒四的狂想；读一下莎士比亚所写的那些场景便可以达到这个目的，因为读了这些场景以后就连一个隐士也

插图作者注：“约翰逊和位于下面的、不离他左右的博斯韦尔，后面跟的是幻想中的舰队街咖啡屋的女招待，这是约翰逊著名的演讲比赛中的某个场面。”


James Boswell

会对尘世间的事务作出判断，甚至一个教士也会预测到爱情是怎样发展的。”

约翰逊不是毫无保留地对莎士比亚持赞美态度的。他有很多某些现代读者会认为是很挑剔的评论：例如，有时，莎士比亚在道德上马马虎虎，有时，他又是一个不那么好的讲故事的人，有时，语言不雅，有时又显得有些无知，并且莎士比亚还经常过于随意地使用双关语。因此，约翰逊《序言》的读者不得不自己决定，对于约翰逊所反对的事情是持谴责的态度呢，还是持容忍的态度。但读者不应该忘记约翰逊的主要观点。莎士比亚的剧本表现了“普通人性的真实状态，既有善也有恶，亦喜亦悲，而且错综复杂，变化无穷，……往往在同一时刻，一人作乐，赶赴宴会，而另一人埋葬亡友，哀伤不已，往往一人蓄意害人，却因另一人开了个玩笑而变得前功尽弃，也往往有这样的情况，就是人们无意之间做了许多好事和坏事，或者阻止住这些好事和坏事的发生。”

正如我们大家所确信、并将永远确信的那样，莎士比亚是一位生活诗人。约翰逊正在表明——我们要怀疑他吗？——这是任何一个艺术家所能获得的最高赞誉。

由于其他一些原因，约翰逊的《序言》是有用和令人感兴趣的。《序言》讨论了戏剧的剧场感，也讨论了批评的含意。有同感的读者从约翰逊的文风中不会看不到使人高兴的东西。这就是“庄重的文风”，它在英国是那样的难得。句子长而且常常很复杂，但这些句子像庄严的音乐一样，使人深感满意。莎士比亚和约翰逊的结合是一件让人高兴的事儿。

（张胜纪 译）

《莎士比亚戏剧集》序言

我们可能永远听到有人抱怨说我们对于死人妄加表扬，说我们对古人致以他们不应得到的尊敬，这种尊敬只有真正优秀的作家才配享受。什么人常说这样的抱怨话呢？他们可能是这样一种人：虽然他们的话不能算是真理，但他们却想靠着发表似是而非的谬论而出名；他们也可能是另一类的人：这些人由于不得志而不得不设法安慰自己，因此希望他们在当代所不能获得的名誉地位，后代的人会送给他们，因此他们妄想他们由于忌妒而受不到重视，最后时间会给他们带来人们对他们的重视。

事物的某些特性常会吸引人类的注意，古老性就是其中的一种。古老性的信徒们崇拜古老的东西不是从理性出发，而是由于偏见。有些人似乎毫无选择地爱慕任何长期保存下来的东西，而不考虑有时这些东西之所以被保存下来是由于时间和偶然性合作的结果；可能大家对于过去的优秀作家比对于现代的优秀作家更容易发生景仰的感情；我们的头脑在评价当代天才作家时，总要穿过年深月久这面黑影重重的镜子去看他们，就好像我们带上人为的障眼物去看太阳一样。于是文学批评所讨论的问题的主要内容就成了去挑今人的错，而去发现古人的优点了。于是就有这种现象发生：当一个作家还活在世上时我们根据他的最次的作品去估计他的才能，而当他一旦去世，我们却又根据他的最好的作品来衡量他的价值了。

可是有一些作品，它们的价值不是绝对的和肯定的，而是逐渐被人发现的和经过比较后才能认识的；这些作品不是遵循一些论

证的和推理的原则，而是完全通过观察和体验来感动读者；对于这样一些作品，除了看它们是否能够经久和不断地受到读者重视外，不可能采用任何其它标准。人类长期保存的东西都是经过经常的检查和比较而加以肯定的；正因为经常的比较证实了这些东西的价值，人类才坚持保存并且继续珍贵这些东西。正像在大自然的作品当中，一条河不能算是深，一座山也不能说是高，除非我们游历了许多名山，渡过了许多大河，我们就不可能做出适当的判断；同样在精神创作当中，没有任何一件东西能够称得上优秀，除非经过和同类的东西比较之后确实发现是这样。论证会立刻显示它的说服别人的力量，既不期望也不害怕时间的洪流会对它发生任何影响；但是一些未经肯定的和试验性质的作品必须按照它们接近人类总的和集体的能力的程度来加以判断，而人类总的和集体的能力是经过无数代人们的努力才能显示出来。对于世界上所盖起来的第一所房子，人们可能确定它是圆的或是方的；但它是否宽广或高大就必须由时间来确定了。毕达哥拉斯记数法立即被人们发现是一种完美的记数法；但是荷马的史诗究竟是否超越人类智慧通常的界限，我们一直到现在还不敢说，我们只能说这样一句话：一个民族接着另一个民族兴起来了，一世纪又一世纪的人们过去了，但是人类所能做的只是把荷马诗中的事件重新安排一下次序，重新给他的人物命名，变变样子说出他的思想感情，此外就很少有其它内容了。

因此人们崇敬寿命长的著作并不是由于轻信古人较今人有更高的智慧，或是由于悲观地相信人类一代不如一代，而是接受了大家公认的和无可置疑的论点的结果，就是大家认识最长久的作品必然经过最长久的考虑，而考虑得最周到的东西势必被读者了解得也最深刻。

我所担负起修订其作品的工作的那个诗人，可能现在已开始

具有一个古人所有的尊严了，并且开始要求享有一般树立起名望和长期受到崇敬的人们所享有的特权。他早已活过了他的世纪——这是为了衡量文学价值通常所定的时间期限。许多年以来，他已失去了他以前凭借对时人的影射，对当地风俗习惯的描绘，或对一时人们的看法的反映，所可能具有的有利条件；在创作生活中他的各种心情所提供给他的每一个开玩笑的题目或忧伤的借口，当时曾有助于剧情的说明，而现在只起着模糊剧情的作用。受宠和竞争所起的效果已不存在；有关他的友谊和仇恨的传说也已消失了；他的作品并不通过辩论来支持某种意见，也不给任何党派提供恶意中伤和谩骂的话语；他的作品既不能满足虚荣，又不能消人怨气；它们之所以被人阅读，除了能够满足人们追求快感的欲望外，别无其它原因，因此只有当他们供人以快感时才受到人们的赞扬。虽然这些作品并不借助于读者的兴趣或热情，但它们却经历了审美观念的数度变迁和风俗习惯的屡次更改，并且，当他们从一代传给另一代时，在历次转交时，它们都获得了新的光荣和重视。

但是因为人的判断力，虽然越来越有把握，但永远也不会变成绝对没有错误；又因为人们的称赞，虽然长期延续不止，但仍可能仅属受偏见或风尚支配的称赞而已；所以我们应该探讨一下由于哪些特殊的优点，莎士比亚才赢得了，并且维持住他本国人们对他的喜爱。

除了给具有普遍性的事物以正确的表现之外，没有任何东西能够被许多人所喜爱，并且长期受人喜爱。特殊的风俗习惯只可能是少数人所熟悉的，因此只有少数人才能够判断它们模仿的逼真程度。幻想的虚构所产生的畸形结合可能由于新奇而暂时给人以快感，我们大家共同感到生活的平淡乏味，这种感觉促使我们去追求新奇事物；但是突然的惊讶所供给我们的快感不久就枯竭了，因此我们的理智只能把真理的稳固性做为它自己的倚靠。

莎士比亚超越所有作家之上，至少超越所有近代作家之上，是独一无二的自然诗人；他是一位向他的读者举起风俗习惯和生活的真实镜子的诗人。他的人物不受特殊地区的世界上别处没有的风俗习惯的限制；也不受学业或职业的特殊性的限制，这种特殊性只能在少数人身上发生作用；他的人物更不受一时风尚或暂时流行的意见所具有的偶然性的限制；他们是共同人性的真正儿女，是我们的世界永远会供给，我们的观察永远会发现的一些人物。他的剧中角色行动和说话都是受了那些具有普遍性的感情和原则影响的结果，这些感情和原则能够震动各式各样人们的心灵，并且使生活的整个有机体继续不停地运动。在其他诗人们的作品里，一个人物往往不过是一个个人；在莎士比亚的作品里，他通常代表一个类型。

正是从这样广阔的设计范围里，读者才获得这么多的教益。正是由于这个原因，才使得莎士比亚的剧本充满了实用的格言和处世的道理。关于欧里庇得斯，有人曾经说过他的每一行诗都是一条箴言；关于莎士比亚我们也可以说，从他的作品里可以搜集出来整套的公民的和家庭的智慧。虽然如此，但他真正的长处并不表现在个别章节的华丽，而表现在他的情节的发展和他的对话的进行；假若有人企图用挑选出来的某些引文来推荐他，将会像赫罗克里斯故事里的那个学究一样难以达到目的。这个学究想要卖掉他的房子，便把他房上的一块砖放在口袋里，带在身上做为样品，以便向人推荐。

除非拿莎士比亚来和其他的作家比较，不然就不容易想象在使他的思想感情和实际生活相调和这方面，他的本领是如何高强。有人关于古时候的演说学校曾说过这样的话：一个学生在那里学习得越勤奋，他就越不能胜任社会上的工作，因为他在那些学校里找不到他将来在任何其它地方会碰见的东西。这句话也适用于除

莎士比亚的舞台以外的每一个舞台上面。在任何别人指导之下，舞台上尽是些在实际生活中从来也看不到的人物，他们谈话所用的语言在实际生活中从来也听不到，谈论的题目是人类相互交往中永远也不会发生的问题。但是这一位作家（莎士比亚）的对话却常常很明显地是产生那个对话的事件所决定的，他的对话进行得那么自然，那么简单朴素，以至于它似乎不要求别人承认它虚构出来的成绩，只不过从普通谈话和普通事件里精选出某些东西加以组合罢了。

在所有其它的舞台上，最普遍的动力是爱情。爱情的力量使一切善行和罪恶产生，并且加速或推迟了每一个行动。在故事情节里放进去一个男人，一个女人，和一个情敌；使他们纠缠在互相矛盾的义务之中，使他们受到利害冲突的困扰，并且用不相调和的强烈欲望来折磨他们；使他们相见时销魂，别离时断肠；把夸张的欢乐和过度的忧伤放到他们口中；使他们受到人类所不曾受到过的痛苦；使他们从痛苦中得到人类从来也没有得到过的解脱；这一切就是现代剧作家的看家本领。为了这些内容，他们不惜违反可能性，歪曲生活，败坏语言。可是爱情不过是许多情欲当中的一种；由于爱情对于生活的总和不发生多大影响，因此它在像莎士比亚这样一位诗人的戏剧作品里所起的作用就很小了，因为莎士比亚的思想来自活的世界，他所表现的东西也不外乎他实际看到的事物。他认识到任何其它情欲也可能导致幸福或灾难，这要看情欲是有节制的呢，还是过度的。

如此广阔而普遍的人物身上不易看出细微的区别，也不易保持他们的独特性，但是可能没有任何一个诗人比莎士比亚更能使他的人物互不相同。我不会像蒲柏那样，说莎士比亚剧中每一句话都能够指出是谁说的，因为有许多话并不能显示说话人的性格；固然有些话可能同样对每一个人都是合适的，但是若想把某一句

话从原来那个说话人的口里转加到另外一个人物的身上而结果仍旧恰当，那恐怕是办不到的。当着选择是有理由的，那个选择也就是正确的。

其他剧作者只能用夸张的或涂黑的人物，用难以令人相信的和绝无仅有的美德或罪恶来吸引人们的注意，正如粗俗的神怪小说用巨人和侏儒来刺激读者的好奇心；谁要是按照这样一个剧本或小说里面所说的故事来安排自己的事务就会大上其当。莎士比亚没有英雄人物；在他所写的场面上活动的只是这样一些人，他们的言行正是读者想象自己在同样的情况下所要说的、所要做的那样。即使鬼神在他的作品里出现，他们的言谈也仍是人间的话语。其他的作家把最自然的感情和最常见的事件加以伪装，以至于谁要是在书本里认识了这些东西，到了实际生活里却完全不相识了。莎士比亚把遥远的东西带到我们的身边，使奇特的事物变为我们熟悉的东西；他所表现的事件可能不会发生，但是，假若真正发生了这个事件，那么它所引起的效果很可能正如莎士比亚所刻画的那样；我们可以说他不仅表现了在实际危难中人性的活动，而且也表现了在受到不可能遭到的折磨时人性的活动。

因此莎士比亚应该受到这样的称赞，他的戏剧是生活的镜子；谁要是被其他作家们捏造出来的荒唐故事弄得头昏眼花，读一下莎士比亚用凡人的语言所表达的凡人的思想感情就会医治好他的颠三倒四的狂想；读一下莎士比亚所写的那些场景便可以达到这个目的，因为读了这些场景以后就连一个隐士也会对尘世间的事务作出判断，甚至一个教士也会预测到爱情是怎样发展的。

莎士比亚忠于普遍的人性，因而受到一些见解狭窄的批评家们的责难。邓尼斯和莱莫① 认为他所写的罗马人不够罗马味，伏

① 邓尼斯（1657—1734年）和莱莫（1641—1713年）都是17世纪英国批评家。——译者

尔泰也责备他，说他的国王不是十足的帝王相。邓尼斯看见莎士比亚把一个名叫麦乃尼斯的罗马元老院议员刻画成个丑角而感到不痛快；当伏尔泰看到那个篡位的丹麦国王被写成醉汉模样，可能认为不成体统。但是莎士比亚永远把人性放在偶有性之上；只要他能够抓住性格的主要特征，他不大在乎那些外加的和偶有的区别。他的故事情节需要罗马人或国王，但他一心想的只是人。他知道罗马和任何其它城市一样，都有各式各样的人；当他需要一个丑角时，他就从元老院里拉出来一个元老院必然也能提供的这样一个角色。他愿意把他所写的篡位者和凶手不仅写成面目可憎，而且也写成可鄙可笑；因此他给那个角色的性格加上了酗酒这一面，因为他知道国王也和普通人一样爱喝酒，他也知道酒在国王和普通人身上同样会作怪呢。以上所引的批评都是鼠目寸光的人们的无聊指摘；一个诗人有权利忽视国家和身分这些不重要的区别，正像一个画家只要把身材画得能令自己满意，就不在乎衣服画得如何了。

由于使喜剧场面和悲剧场面相混杂，莎士比亚所招致的这一责难值得我们给以更多的考虑，因为这种现象贯穿在他整个的作品中。让我们先把事实摆出来，然后再分析这些事实。

莎士比亚的剧本，按照严格的意义和文学批评的范畴来说，既不是悲剧，也不是喜剧，而是一种特殊类型的创作；它表现普通人性的真实状态，既有善也有恶，亦喜亦悲，而且错综复杂，变化无穷，它也表现出世事常规，一个人的损失便是另一人的得利；往往在同一时刻，一人作乐，赶赴宴会，而另一人埋葬亡友，哀伤不已；往往一人蓄意害人，却因另一人开了个玩笑而变得前功尽弃，也往往有这样的情况，就是人们无意之间做了许多好事和坏事，或者阻止住这些好事和坏事的发生。

从这一团错综的意图和偶然事件当中，古代的诗人们根据习

惯所规定的法则，有些人选择了人类所犯的罪恶作为题材，有些人选择了人类的荒谬可笑的特点；有些人选择了生活中所发生的重大的兴衰变化，有些人选择了一些无关紧要的事件；有些人选择了穷困的可怖，另有些人选择了幸运中的欢乐。这就是称为悲剧和喜剧这两种表现方式的起源，这两类作品也被认为极少类似之处，以至于我不能回忆起希腊人和罗马人当中有任何一位作家既写悲剧又写喜剧。

莎士比亚不仅本人兼有引起读者发笑和悲伤的本领，而且能在同一作品里达到这样的效果。几乎在他的全部剧作里都是严肃的和可笑的人物平分秋色，而且在情节的先后发展过程中，时而引起严肃和悲伤的感情，时而令人心情轻快，大笑不止。

我们愿意承认，莎士比亚的这种做法是违背文学批评的法则的；但是，文学批评总得求援于人性。写作的目的在给人以教导；诗歌的目的在通过快感给人以教导。不能否认，混合体的戏剧可能给人以悲剧或喜剧的全部教导，因为它在交替表演中把二者都包括在内，而且较二者之一更接近于生活的面貌，通过表现了重大的阴谋和私人的企图这两者是如何可能相互推动或排除的，上层阶级和下层社会在整个的制度下面是如何用必然的链条相互联系起来的。

有反对的意见认为这样使场面换来换去就使感情的发展受到间断，并且由于没有一些准备的事件按着顺序推动主要情节的发展，这就使主要情节到了最后缺少感动读者的力量，而戏剧作品是否完美就要看它是否能感动人。这种说法表面上看起来似乎很有道理，甚至这样一些人们都认为它是对的，这些人在日常生活经验中已发现这种说法是不能成立的。悲剧和喜剧场面的交替互换很少不引起预期的感情的起伏变化。故事固然很感动人。但是读者的注意力仍可能毫不费力地转移到另外的情节上去；虽然我们不

得不承认闲愁淡恨有时被不受欢迎的轻浮所打断这一可能性，但我们也考虑到愁和恨往往并不是人们心爱的感情，而且这一个人的烦闷可能是另一个人的开心；不同的听众有不同的爱好；但总起来说，一切快感的源泉是多样化。

在他们给莎士比亚出的集子① 里，那些演员们把莎翁的作品分为喜剧、历史剧和悲剧三类，而他们这样分法似乎并没有根据很明确的概念。照他们看来，一个情节只要对主要人物来说有个大团圆的结尾，不管当中经过了多么严重的事件或多少苦难，就算是个喜剧。这样一个对喜剧的概念在我国曾长期存在；有些剧本，只要换换结尾，就可能今天是悲剧，明天又成了喜剧了。在当时，悲剧并不是一种比喜剧更庄严、更崇高的作品；它只需要一个不幸的结局，当时一般的文学批评也就以此为满足了，尽管在它的进程中它提供了多么轻松的快感。历史剧在当时不过是一系列的情节组成的，只有时间的先后次序把这些情节连接起来，而它们是相互独立的，也没有任何倾向来为剧本的结尾做些准备或控制这个结尾。在过去和现在，历史剧和悲剧之间的界限总是划得不很明确。悲剧《安东尼与克莉奥佩屈拉》并不比历史剧《理查二世》具有更大程度的情节单一性。而在当时一个历史剧可能延长到好几本；它既然没有计划，也就没有长短的限制了。

在所有这些不同类型的剧本中，莎士比亚的创作方法是相同的：严肃和欢笑的交替发生，这种方法使读者的心灵一时受到感动，一时却又高兴开心。但是不管他的目的是什么，他使读者高兴或心里感觉沉重，或通过一段段安详、亲切的对话，不激动、不紧张地把故事引向前进，他总是达到了他的目的。在他指挥之下，我们笑或者哀伤或者静静地期待着，安详而不淡漠。

---

① 莎士比亚死后，他同戏班的伙伴们把他的剧本收集起来出版，通常称为“第一对开本”(1623年出版)。——译者

当我们了解了莎士比亚的写作意图，莱莫和伏尔泰对他的批评的绝大部分都不能成立。《哈姆雷特》这个剧本用两名哨兵来开始，这并没有什么不恰当的地方；伊阿古在勃拉班修窗下高声喊叫，虽然他用的词句是现代听众难以容忍的，但对这个剧的结构并无损失；波洛涅斯这个人物是适宜而且有用的，就连那两个掘墓人的谈话也能够博得我们的喝彩。

莎士比亚进行戏剧创作时，他的天地是非常广阔的。当时古人的法规只有少数人知晓；公众的判断尚未形成；他面前没有声望极高的作家迫使他非模仿这个作家的先例不可，也没有极有权威的批评家来抑制他的作品中过火之处。因此他尽情地施展他天赋的性能；而他的天赋性能，正如莱莫所说，把他引向喜剧。在写悲剧时，他往往显得很吃力，显得下了很大的功夫，但结果并不很成功；而在他写的喜剧场面里，他似乎毫不费力地写出了没有任何推敲钻研所能胜过的成绩来。在悲剧中他总在努力寻找机会来插一点喜剧；但在喜剧中他似乎安闲自在，如鱼得水，尽情戏谑，犹如这种思考方式最合乎他的天性。在他的悲剧场面里总似缺少一些什么东西，但是他的喜剧往往超过人们的预料或愿望。他的喜剧以思想和语言见长，而他的悲剧多以事件和情节取胜。他的悲剧看来是技巧的产物，而他的喜剧却似乎是本能的表现。

一世纪半以来风俗或语言方面的变迁并没有使他的喜剧场面减低多少它们动人的力量。由于他的人物按着从真实感情出发的规律来行动，极少受特殊情况的限制，因此他们的喜怒哀乐能够感染各时代和各地方的人们；因此这些人物是自然的，也就是永存的。个人脾性所具有的一些偶然的特点不过是表面上的染色，它在一小段时间内是华丽的、美观的，但不久就减退成一种暗淡的颜色，完全失去了昔日的光彩；但是真实感情的区别是自然的颜色，这些颜色渗透在整个物体当中，除非那个显示这些颜色的物体消

灭了，不然这些颜色是不会消灭的。五光十色的形象的偶然组合被偶然的事件结合在一起，也被同一的偶然事件分散成为个体，但是本原的特性所具有的一贯的质朴性既不会增长，又不会凋谢。一场洪水所堆积的泥沙被另一场洪水冲散了，但岩石始终坚守阵地。时间的洪流经常冲刷其他诗人们的容易瓦解的建筑物，但莎士比亚像花岗石一样不受时间洪流的任何损伤。

假若每一个民族都有一种永不过时的表达方式（我相信是有的）——一种和它本民族语言的规律相符合的、稳定不变的文体——这种表达方式可能要到日常生活的普遍交谈中去寻找，要到这样一些人们当中去寻找，这些人说话只是为了别人听懂他们的意思，毫无任何追求文雅的野心。斯文人总在那里赶时髦、学新词，有学问的人脱离大家公用的说法，希望寻求更好的语言或使原来的语言变得更好；想要表示自己高贵的人们抛弃通俗的话语，即使通俗话语是正确的也在所不惜。但是世界上也有一种介乎粗俗和文雅之间的语言，本身十分恰当，而莎士比亚似乎就用了这种语言来写他的喜剧对话。因此他比任何其他离现在同样遥远的作家，对我们时代的人们来说，读起来更为顺耳，因此除了他的其它优点之外，莎士比亚值得作为我国语言的独创性大师之一来供我们学习。

以上的评论不宜看做毫无例外地有效，而应看做包含了一般的和主要的真理。莎士比亚的普通对话被肯定为通畅明了，但并未完全避免不流畅或难懂之处；犹如一个地区可能物产很丰富，但是那里有些小块地方不宜于耕种；他的人物被赞美为是自然的，但是他们的思想感情有时未免有些不大自然，他们的行动未免有些不大近乎情理；正像地球，总起来说，是球形的，但是它的表面上却由于有许多凸出和低凹的地方而显得富于变化。

莎士比亚有优点，也有缺点，而且他的缺点相当多，以至于埋

没、压倒任何其它优点。我将根据我所见到的那些缺点，把它们介绍给读者，实事求是，既不恶意中伤，也不迷信崇拜。讨论一个死去的诗人有无权利值得后人纪念，这样一个问题不大会犯任何嫌疑；因此我们不必迁就某种偏见，认为直率较真理更为重要。

他的第一个缺点是书本里和人们身上的大多数罪恶可能发生的根源。他牺牲美德，迁就权宜，他如此看重给读者以快感，而不大考虑如何给读者以教导，因此他的写作似乎没有任何道德目的。固然从他的作品里我们可以摘录出一套人们所应尽的社会责任（因为人只要用理性来思考，必然会思考道德问题）；但是他的道德教训和原则却漫不经心地从他口内说出；他没有给善恶以公平合理的分布，也不随时注意使好人表示不赞成坏人；他使他的人物无动于衷地经历了是和非，最后让他们自生自灭，再不过问，使他们的榜样凭着偶然性去影响读者。说他的时代比较粗野这一借口并不能掩饰这个比较严重的过失；因为一个作家永远有责任使世界变得更好，而正义这种美德并不受时间和地点的限制。

他的故事情节往往是这样松散的一个架子，只要稍微用一下脑筋就可以把它搭得更好，他对他的故事情节的发展如此漫不经心，似乎他自己也并不随时充分理解他自己的意图。他没有利用一些应该利用的机会教导他的读者，或给他们以快感，而这些机会是他的故事的进展必然会带给他的，他又明显地避重就轻，排斥了那些更为动人的描写，而写一些比较容易写的场面。

可以看到，在他的许多剧本中，后半部显然潦草从事。当他看见自己的工作快要完成时，收获在望，于是就草草收兵，以便提早享受胜利果实。因此在应该尽最大努力的时候，他却松懈下来，结果使他的剧本的收场不近情理或者很不完美。

他不重视时间或地点的区别，而毫无顾忌地把某一个时代或民族的风俗、制度和信念加在另一个时代或民族的身上，不仅违反

了或然律，而且也牺牲了可能性。蒲柏对待莎士比亚的这些缺点的态度是热情有余，判断不足，他努力企图把这些缺点转嫁于莎士比亚作品的假想的篡改者。既然色修斯和希波里它的爱情故事可以和富有小妖怪的日耳曼神话结合在一起，①那么当我们发现赫克特引用亚里士多德的话时，②就用不着感到诧异了。事实上莎士比亚并不是唯一的颠倒时间先后的作家，和他同时代的西德尼，虽然并不缺少博学这一有利条件，却在他的作品《阿尔凯迪亚》中把牧歌社会和封建时代混在一起，把淳朴、宁静、安稳的时代和动乱、强暴和冒险的时代混而为一。

当莎士比亚使他的人物用俏皮话互相攻击，或进行说刻薄话的竞赛时，他的喜剧场面所收的效果很少令人满意。这些人物所开的玩笑往往是粗俗的，他们所说的笑话也往往是淫荡的；不论他的绅士们也好，或他的太太小姐们也好，说话都不太检点，他们的外表也不够文雅，不足以和莎士比亚的村夫加以区别。莎士比亚是否反映了他那个时代人们的真实谈话，这一层是不易确定的；伊丽莎白统治的时代常被认为是一个庄严、隆重、严肃的时代，因此当严肃一旦松弛，结果可能是颇为不雅的。虽然如此，但是无论在任何时代总有某些表示欢乐的方式优越于其它的方式，一个作家有义务选择最好的方式。

在写悲剧时，莎士比亚的成绩往往似乎较差，而他所费的力气却较大。当危急的事件迫使强烈的感情充分流露时，莎士比亚对于这些感情流露的描写整个说来是鲜明的，有力的；但是每当他乞援于自己的小聪明或滥用自己的才能时，他绞尽脑汁的结果往往是浮夸、臃肿、平凡、冗长而晦涩。

在叙述时，莎士比亚喜欢用过多的浮夸华丽的字眼和令人厌

① 见莎剧《仲夏夜之梦》。——译者

② 见莎剧《特洛伊罗斯和克瑞西达》。——译者

倦的迂回曲折的长句，能够用几句话把一个事件平易地说了出来，他却费了许多话来说它，但仍没有把它说好。在戏剧创作中，叙述部分之不受人欢迎，这是很自然的现象，因为它既不紧张，又不活泼，而且阻碍了情节的开展；因此它永远应该是简洁迅速，作者应该频繁地使它中断，这样来使它活跃起来。对莎士比亚来说，叙述是一种负担，但他并不用简练的办法来减轻这个负担，反而努力使它庄严华丽，以便讨得读者欢心。

他的雄辩和正式的演说多半是沉闷枯燥的，原因是他的长处不在于这方面，而在于写得自然；当他像其他悲剧作家那样追求机会来写铺张华丽的文章，或不顾是否有此需要而卖弄他的知识宝藏时，他往往不免博得读者对他的轻蔑和愤恨。

莎士比亚有时容易被一个难以驾驭的思想感情缠绕住，他既不能很好地把它表达出来，又不愿意把它丢掉；于是他就跟那个思想感情搏斗几个回合，假若它继续顽抗，他就随手拿一些词来把它包住，而让比他有更多闲暇的人去把它解脱出来，加以发展。

当莎士比亚用了复杂的语言，他所要表达的思想并不一定就很玄妙，当他把诗行增加了体积，他想在读者心中唤起的形象也并不一定就很伟大；他常常忽略了使词句和它们所要表达的事物之间取得一致，结果是他用响亮的形容词和浮夸的比喻引起了读者的注意，但这些形容词和比喻所表达的琐碎的感情和平庸的思想不免使读者感到失望。

在莎士比亚似乎完全下定决心要使读者感受忧郁悲哀的情感时，在他似乎完全决心通过伟大人物的失败，无辜人们所遭受的危难，以及爱情方面的不幸事件来引起读者的温柔感伤的感情时，即使是崇拜他的人们，认为他是最优秀的诗人的对他抱着最高希望的人们也不免要感到失望。他不能保持温柔悲哀的感情，总要扯上一些毫不相干的事情来做牵强的比喻，或说出一些无聊的双关

语。他刚一开始感动读者，却又自己把这个效果抵消了；当恐惧和怜悯在读者心中正在发生的时候，却被一些突如其来的乏味的比喻所阻止和摧残。

双关语之于莎士比亚犹如海市蜃楼之于游山玩水之人：他排除万难追求它；这个东西势必把他引入歧途，势必使他堕入泥坑。双关语对他的思想起着邪恶的作用，双关语的魅力使他情不自禁。无论他所讨论的是多么庄严和深刻的问题，无论他在增广读者的知识或在提高读者感情，无论他在叙述事件来引起读者的注意并给读者以快感，或使情节虚悬不决来引人入胜，只要他想起了一个双关语，他就会把手头的工作丢在一边。双关语就是他所追求的那只金苹果，为了它他随时会从前进的大道上走入道旁的小路去，或者从高山顶上跑了下来。尽管一个双关语并不高明或空洞乏味，它仍能给他以极大的乐趣，以至于即使让他付出理性、情理和真理作为代价来换得它，也在所不惜。双关语是他所宠爱的那个倾城倾国的克莉奥佩特拉，为了她，他丧失了江山，为了她，让他丧失江山也在所不惜。

可能有人会觉得奇怪，在我列举这位作家的缺点时，我还没有提到他对于"三一律"的忽视，还没有谈到他违反了由诗人和批评家们所公认而制订出并且确立了的那些法规。

谈到在写作艺术上他所犯的其它偏差，我把他交给文学批评的裁判官。要求裁判官拿他的缺点和他的优点一同来估价，这是在评价一切人世间的成就时所必须采取的宽容态度；除了这个要求而外，我不想提出任何其它理由来为他的缺点开脱。但是，谈到他在"三一律"问题上的破格，我将努力为他辩护，使他免受这方面的责难，同时我对于如此责难莎士比亚的有学问的人们仍然是很尊重的，虽然我反对他们在这个问题上的学究式的看法。

莎士比亚的历史剧既非悲剧也非喜剧，因此不受悲剧和喜剧

的任何法规的约束；这些历史剧想要受到读者的称赞并不需要任何其它条件，除了以下的条件之外：情节的转变只要有充分的准备，能令读者了解就够了，事件只要有多样性而且能动人也就可以了，人物只要前后一致，自然，性格鲜明也就很好。除此而外，莎士比亚并不想要任何其它的一致性，因此我们也就不必在这里寻求任何其它的一致性了。

在他的其它作品里，他把情节的一致性保存得相当好。的确他并没有一个经他正规地加以复杂化和正规地加以解开的情节；他并不正好为了显示他的情节而努力企图把这情节加以隐藏，因为真实的事件很少按着这样的顺序发生，而莎士比亚正是自然的诗人。但是他的计划通常总具有亚里士多德所要求的东西：开端、中间和末尾；一个事件和另一个事件好像用链条一样连结起来，而结尾就像自然而然的后果那样紧接着下去。或许有一些事件是可以免掉的，正像在其他诗人的作品里有许多话只是为了消磨舞台上的时光而说的；但是总的情节却在逐步前进，而剧本的结尾正是读者所期待的那样一个结尾。

他并不看重时间和地点的一致性；或许对时间和地点的一致性所依据的那些原则加以更仔细的考查，就可能减缩这些一致性的价值，就可能使这些一致性免除掉从高乃依① 以来它们通常所受到的崇敬。这样的结果是会发生的，假若我们能够说明这些一致性所给予诗人的麻烦要大于它们所给予听众的乐趣。

需要遵守时间和地点的一致性，那是由于人们认为必须使剧本能够令读者相信。批评家们认为这样的事情是不可能的，就是：一个在数月或几年内所发生的事情会令人相信在三小时内发生；观众也不可能设想：在他们坐在剧院的那一会工夫内，两个相距遥

① 高乃依(1606—1684年)，17世纪法国古典戏剧诗人。——译者

远的国王会互派使臣，而且使臣们会这样快完成了使命，回到了本国；不可能设想人们会这样快招募起几支军队，围攻了好几个城市；不可能设想一个亡命者会这样快度过了他的流浪生活，回到了祖国；也不可能设想在剧本开幕时还在向一个女子求爱的青年男子，不久后又在哀悼他自己的儿子的早逝。人们的头脑不能接受这样明显的荒诞事物，当艺术创作和现实太不相似，就会失去感动人的力量。

对于时间的狭窄限制必然产生对于地点的紧缩。观众看到第一幕发生在亚历山德里亚①，就不能设想第二幕会发生在罗马，这两个城市之间的距离是这样大，甚至于美狄亚②的龙也不可能在这么短的时间内把他从一地带到另一地。他分明知道他自己并没有离开他的座位，他也知道他所在的地方并没有变——既是房子就不可能变成田野；既是色布斯③城就绝不可能又是波色波里斯④。

批评家就用这样得意扬扬的言词来攻击一个不守常规的诗人的不幸，通常这种攻击还是不让人家反抗或辩驳的。因此我要利用这个机会拿莎士比亚作为例证来向批评家说几句话：他们所认为不容怀疑的那个原则并不是他们的真心话，他们自己也知道他们的提法是站不住脚的。说任何扮演会被误认为就是现实事物；说任何戏剧创作会被人当作实事来相信，或在任何时候曾被任何人如此相信过一分钟、一秒钟，这样的提法都是站不住脚的。

认为不可能第一点钟在亚历山德里亚度过，第二点钟又在罗马度过，这样的提法就假设了开幕时观众真正假想他们是在亚历

---

① 亚历山德里亚：埃及尼罗河口城市名。——译者

② 美狄亚，古希腊神话中的人物，精于魔术。——译者

③ 色布斯，古希腊城市国家名。——译者

④ 波色波里斯，古波斯帝国城名。——译者

山德里亚，相信他们步行到戏院去的这一动作就是去埃及的旅行，相信他们生活在安东尼和克莉奥佩特拉的时代。事实上谁要是能够幻想这一切，也就能幻想更多的事情。谁要是能在某一时把舞台当作埃及皇帝的宫殿来看，也就能够在半小时之后把它当作阿克西木海岬①来看。既然容许幻想，就不可能把它限制在固定的范围内。一旦观众相信亚历山大和凯撒是他们的老相识，相信被蜡烛照耀的剧场是法尔塞里亚平原②或葛拉尼克斯③河畔，他们就已处在一种超越理性或真实的约束的崇高境界，从诗歌的高空他们有权利轻视尘世间事物的一切局限性。没有理由要求如此乐以忘形、遨游各处的诗人的幻想还要计算时数，对于能够幻想舞台是一片田野的患了错觉病的人们来说，为什么一点钟就不能代表一世纪呢？

事实上观众并没有任何错觉，他们从头到尾知道舞台不过是舞台，而演员不过是演员罢了。他们到剧院来的目的不外乎来听演员们以适当的手势和动作以及悦耳动听的、抑扬顿挫的语调把某些段诗行背诵出来。这些诗行总和某种行动发生关系，而行动总发生在某一地点；但是构成全部情节的那些不同的行动可能发生在相距很遥远的地方；因此，让同一个地方先代表雅典，随后又代表西西里，这又有什么可笑呢？因为观众分明知道那个地方既不是西西里，又不是雅典，而是一个现代剧院罢了。

既然可以引入不同的地点，那么通过想象，时间也就可以加以引伸了。情节所需要的时间大部分都是在各幕之间度过的；对于在舞台上实际表现出来的行动来说，诗歌的时间和真实的时间是

---

① 在希腊，安东尼和克丽奥佩特拉在这里打了败仗。——译者

② 法尔塞里亚平原在意大利，凯撒在那里战胜了庞培。——译者

③ 葛拉尼克斯是小亚细亚河名，在那里亚历山大战胜了波斯国王达莱亚斯。——译者

一致的。既然第一幕可以表现在罗马人们准备向米色利达梯斯①作战，那么剧本的结尾使这场战争发生在本都②就没有什么值得好笑了。我们知道这里事实上既无战争，也无为战争而作的各种准备；我们也知道我们既不在罗马，也不在本都；米色利达梯斯也好，鲁克勒斯③也好，都不在我们面前。戏剧所表现的是一个接着一个的行动，因此它就把这些行动一个接着一个加以模仿；既然第二个行动和第一个行动之间除被时间隔离外，有着密切的联系，那么为什么第二个行动的模仿就不可以表现一个在第一个模仿以后好几年发生的行动呢？在所有的存在事物当中，时间对于幻想是最唯命是听的；幻想几年的度过和几小时的度过是同样不费气力的事。在回想中我们很容易把实际行动所需要的时间加以压缩，因此当我们看见对实际行动所作的戏剧模仿时，我们也就乐于容许这个时间的被压缩了。

或者有人要问：既然大家并不相信戏剧里面的事情是真的，那么戏剧又怎能感动人呢？事实上，人们对于戏剧还是相信的，只是在适当程度上加以相信。戏剧若能感动人，人们就把它当作是真实事件的一幅正确的图画而加以相信；认为它向观众表现了观众本身所会感受到的感情，这些感情是当观众看见剧中人所遭受的痛苦和所采取的行动时，他们设想他们自己在同样的情况下所会感受到的。能够震动我们心弦的思想并不是在我们面前的一些真实的罪恶，而是我们自己也有可能犯这些罪或成为这些罪恶的牺牲品。假若有任何错觉的话，那并不是我们在一刹那间幻想那些演员们遭到了不幸，而是幻想我们自己遭到了不幸。与其说我们幻想真有不幸事件发生，不如说我们感慨不幸事件发生的可能性，

---

① 米色利达梯斯（公元前132—公元前63年），本都国王。——译者

② 本都，小亚细亚一个国家的名字。——译者

③ 鲁克勒斯（公元前110—公元前57年），罗马执政官兼将军。——译者

犹如一个慈母想死亡可能从她身边夺走她的幼儿，因而抱着他痛哭起来。悲剧给我们的乐趣在于我们意识到它的故事是虚构的；假若我们想到暗杀和叛逆都是真事，这些东西就不会再给我们以乐趣了。

模仿之所以能够引起痛苦或乐趣，并不是由于它会被人们误认作真实事物，而是由于它能够使人们想到真实事物。当一幅风景画给我们的幻想以快感时，我们并不认为画中的树会给我们荫凉，或喷泉会使我们感到清爽；我们所想到的事情只是当我们身旁有这样的喷泉在飞溅，我们头上有这些树枝在摇曳时，我们将会感到多么大的乐趣。当我们读历史剧《亨利五世》时，我们会感到振奋；但不会有人把这个剧本真当作阿金古儿①战场。戏剧表演就是剧本的背诵，在背诵时有一些伴随的活动可以增加或减少剧本的效果。表现日常生活的喜剧往往在舞台上比在书本里有更大的效果；表现帝王生活的悲剧与此正相反。白特鲁其奥②的幽默可以用面部的滑稽表情来增加它的效果；但是什么声调或手势能够增加加图的独白的庄严性或力量呢？

阅读一个剧本和看这个剧本的上演同样会受到感动。因此，舞台上的行动显然就不必非看作真正的行动不可；由此可以推论：各幕之间可以容许长一些或短一些时间的经过，同时也可以推论到：剧本的观众不一定就得比这样一首叙事诗的读者要更多地关心地点或时间，在这首叙事诗里读者可以在一小时内读完故事主人公的一生或读完某个帝国兴衰的全部历史过程。

是否莎士比亚熟知这些关于一致性的法规，但却故意摈弃这些法规，还是他由于幸运的无知而违背了这些法规，关于这一点，

---

① 阿金古儿在法国北部，1415年英王亨利五世大败法军于此村庄附近。——译者

② 白特鲁其奥，莎士比亚喜剧《驯悍记》中的人物。——译者

我认为无法断定，也不必追究。我们有理由设想当他已经成了名，他已不需要学究们和批评家们可能给他的劝告和训诫，终于他有意识地把他最初偶然如此开始的作法坚持了下去。鉴于对情节来说，除行动的一致性外，其它的一致性都无关紧要，又鉴于时间和地点的一致性显然是从错误的假设里得出的结论，它们限制了戏剧的范围，从而也就削减了戏剧的多样性，鉴于以上的事实，我认为莎士比亚不熟悉这些法规或没有遵守这些法规，并不是一件值得遗憾的事。假若会再有像莎士比亚那样一个诗人出现的话，我也绝不会痛骂这个诗人，说他不该使他的第一幕发生在威尼斯，而第二幕却发生在塞浦路斯。对于纯粹是武断性的法规予以这样的违反，是和莎士比亚包罗万象的天才相符合的，同样，这类的责难和伏尔泰的琐碎、贫乏的批评也是相称的。

悠久的岁月把高贵和低贱相混，
但我们仍愿让凯撒置法律于脑后，
不愿听麦特斯劝人守法的声音。①

但在我如此贬低戏剧法则的同时，我不禁回想到多少有才智和有学问的人都站在和我相反的一面。面对着这样的权威人士，我不免感到胆怯；我之所以胆怯并不是由于我认为我们所讨论的这个问题是一个仅仅由权威就能够解决的问题，而是因为我疑心这些法则之所以如此容易被人接受可能由于一些较我一直到现在所能发现的为更好的理由。我钻研的结果如下（我并不敢厚颜说我的钻研完全是公正的）：对于一出好戏来说，时间和地点的一致性并不是最重要的因素；虽然这些一致性有时会有助于引起快感，但是为了使剧本具有多样性和教育意义这些更高贵的品质，就必须随时牺牲掉这两种一致性了；一个严密遵照文学批评法则所写

① 见罗马诗人鲁甘所作史诗《法色里亚》，第3章，第138—140行。——译者

成的剧本应该被大家当作一件煞费苦心的珍奇作品来看待，当作一件浮华的奢侈品来看待，这样的作品仅仅显示了人力所可能达到的地步，而不是人力所必须达到的境界。

谁要是能够毫无违背地保持住所有的一致性而不减低任何其它的优点，这个人就会受到像下述的建筑师所受到的那种称赞，这个建筑师能够在同一个城堡上面陈列出建筑术上的所有的柱式，而同时并不减弱这个城堡的力量。但是一个城堡的最主要的优点在于它能够抵御敌人的侵略，同样一个剧本最大的好处就在于模仿自然和指导生活。

我在这里不是武断地、而是审慎地写出的东西或者会使戏剧的那些原则受到重新一次的检验。我被我自己的大胆鲁莽几乎吓住了；当我估计那些抱着和我相反意见的人们名望有多么大，力量又有多么雄厚时，我就会因对他们感觉崇敬而噤若寒蝉了，犹如当伊尼斯看见海神尉普秋震撼特洛亚城的城墙时，看见朱诺女神走在围城者的最前列时，他就从对特洛亚城的防卫工作岗位上撤退了下来。

我的理由所不能说服的人们不肯称赞莎士比亚的判断力。但是当他们考虑到他的生活情况时，他们就很容易体谅他的无知了。

每个人的成就，假若加以正确的估价，就必须和他生活的那个时代的情况加以比较，也必须和他自己所特有的机会加以比较；虽然对读者来说一本书的好坏不受作者环境的影响，但是由于人们无形中总把人类的作品和人类的能力联系起来考虑，又由于对于人类的意图所能扩展到的限度或对于人类天赋能力所能达到的高度这些问题的探讨，比决定任何个别成就所应隶属的级别这方面的考虑，要更有价值得多，因此人们的求知欲，在积极考查作品技巧的同时，也经常忙于发现一些能够解决下述问题的手段，就是使我们能够确知有多少成就应该归功于天赋的能力，又有多少

成就是借助于偶然和外来因素的结果。拿秘鲁或墨西哥的宫殿来和欧洲君主们住的房屋来比，前者自然显得寒伧、简陋和不方便；但是当我们想到在修建这些宫殿时人们并没有使用铁，谁又会不用惊讶和赞赏的眼光去仔细观察它们呢？

在莎士比亚那个时代，英国民族还在努力摆脱文化落后的状态。意大利的语言，已在亨利八世在位年代里传入英国；古典语言也已被某些人很好地学习，而且收到了很大的成果，这些人是黎里，黎乃克① 和莫尔②；后来还有波尔③、祁克④ 和加迪纳⑤；在后还有斯密斯⑥、克拉克⑦、哈登⑧ 和阿斯克木⑨。到了莎士比亚的时代，在英国一些主要的学校里，儿童们也学习起希腊文来了；另有一些博雅之士，他们勤奋地阅读意大利和西班牙诗人们的作品。但在那个时代，文学还只限于一些专门学者，或一些贵族男女圈内。大众仍然是粗俗愚昧的；能读能写还因比较稀罕而被当作一种成就，受到人们的重视。

民族和个人一样，都有他们的幼年阶段。一个新近才对文学发生爱好的民族，由于还不熟悉事物的真相，因此还不能判断作品是否反映了这种真相。任何远离普通现象的事物，总是受到没有受过教育的，轻易相信的人们的欢迎，正像受到天真的儿童们的欢迎一样。对于一个还未启蒙的国家来说，它的整个的人民都还是

---

① 黎乃克(1460？—1524年)，人文主义者和医生。——译者

② 莫尔(1478—1535年)，政治家和作家，著有《乌托邦》一书，是早期空想的社会主义著作之一。——译者

③ 波尔(1500—1558年)，宗教界人士。——译者

④ 祁克(1514—1557年)，政治家和学者。——译者

⑤ 加迪纳(1483？—1555年)，政治家兼宗教家。——译者

⑥ 斯密斯(1570？—1612年)，宗教家。——译者

⑦ 不详。——译者

⑧ 不详。——译者

⑨ 阿斯克木(1515—1568年)，学者和作家。——译者

没有受过教育的。当时有些追求通俗学问的人们就把他们的精力花费在冒险、巨人、妖龙和魔法这些题材上面。当时人们喜欢读的书就是像《阿瑟王之死》这类的传奇故事。

享受过虚构故事中光怪陆离的奇异事物的人们，碰到了真实的事物就会感到索然寡味。一个仅仅模仿世间通常事件的剧本是不会给《帕墨林》和《华利克地方的盖》这些传奇故事的欣赏者以任何印象的；谁要是为了这样的观众来写作，就不得不到处寻求奇特的事件和荒诞的故事。对于较成熟的、有知识的人们来说，故事的难以令人相信的性质是他们所讨厌的东西，但是对于不熟练的读者来说，这种性质却成了作品的主要优点了。

莎士比亚剧中的情节通常是从小说里取来的，我们有理由相信他所选择的小说是当时最流行的，是当时被许多人读和被更多的人讲的一些小说；我们之所以如此相信，是由于下述的原因，就是：除非他的听众对于故事的线索已经完全掌握，不然的话，他们就不可能领会剧中的错综复杂的关系，也就无从了解莎士比亚的意图了。

我们今天只能从古老的作家那里找到的故事，在莎士比亚的时代是容易听到的，是为大家熟知的。被认为是从乔叟的《盖木林故事》模仿来的《皆大欢喜》这个故事，在当时是一本流行很广的小册子，锡伯老先生① 还记得用通俗的英文散文写的《哈姆雷特》故事，而在今天批评家们却不得不到丹麦史家萨克梭·格拉马梯克斯的著作里去找《哈姆雷特》故事的来源了。

莎士比亚的一些英国历史剧，是他从英国编年史和英国歌谣里取来的；由于古代作家通过翻译已为英国读者所熟知，这些古代作家也给莎士比亚提供了新的题材；当诺斯② 把普卢塔克③ 的

① 锡伯(1671—1757年)，英国剧作家和演员。——译者

② 诺斯(1535？—1601年)，英国翻译家。——译者

③ 普卢塔克(46？—120？年)。希腊传记家，著有《希腊罗马名人传》。——译者

《名人传》译成了英语，莎士比亚就把其中某些名人的传记发挥成为剧本了。

莎士比亚的情节，不论是根据历史编写的或是凭幻想虚构的，永远都塞满了事件，而事件较思想感情或议论更容易抓住一个文化程度不高的民族的注意力；甚至那些鄙视神怪故事的人也不免受到这种故事魅力的吸引，因此人们毫无例外地发现莎士比亚的悲剧较任何其他作家的悲剧更强有力地抓住了他们的心灵；其他的作家用这一段或那一段对话来引起我们的快感，而莎士比亚却使我们时刻关心事件的结局。通过激起读者永不休止的和压抑不住的好奇心，通过驱使读他作品的人们非读完他的作品不可，莎士比亚在达到一个作家所要达到的首要目的这一点上可能超过了除荷马以外的一切作家。在他的剧本里大量存在着华丽和忙乱的场面，而这些场面的蓝本也同样是华丽的和忙乱的。随着人类知识的进步，快感从眼睛转向耳朵，但是当人类知识衰退时，快感又从耳朵回到了眼睛。莎士比亚把他的劳动陈列在这样一些人们的面前，他们对于华丽场面或仪仗游行，比对于诗歌的语言，更为擅长，因此他们可能需要一些眼睛能够看得见的和易于识别的事件来作为对剧中对话的注释和说明。莎士比亚懂得怎样才能给人以最大的快感；不论他的作法是否更合乎自然，也不论他的榜样是否对国家有害，我们仍然觉得在我国舞台上必须既有言论，也有行动，我们也还觉得任何演说，不论它如何悦耳动听，如何温文尔雅，或是如何热情洋溢，雄壮崇高，假若它缺少动作，听众对它总是抱着很冷淡的态度的。

一个看过了《加图》这样悲剧的民族竟然能够容忍莎士比亚的那些荒唐过火之处，对于这一现象，伏尔泰表示他很感诧异。我们可以回答他说：艾迪生说的是诗人的语言，而莎士比亚说的却是人的语言。在《加图》这个剧中我们能够发现数不清的优点，这些优

点使我们爱上了它的作者，但是我们却看不见任何能够使我们深切认识人类思想感情或人类行动的东西；我们把这个剧本放在判断力和学问相结合所产生的那些最美的和最高贵的作品的行列里，而《奥赛罗》却是天才使生活经验受孕后所诞生的一个强壮活泼的孩子。《加图》提供了一幅关于人为的和想象的生活方式的美妙图画，它用流利、高尚、和谐的语言说出了正确高贵的思想感情；但这个剧本所表达的希望和恐惧等感情并不能震动人的心弦；这个作品使我们把注意力仅仅放在作者身上；我们口里念着加图的名字，但是心里想的却是艾迪生。

一个准确和遵守法则的作家像这样一座花园，它的设计很精确，在那里面人们细心地栽培了许多花木，它既有树荫，又有花香；莎士比亚的创作像一片森林，在那里橡树伸张着它们的枝干，松树耸立在云端，这些大树有时间杂着野草和荆棘，也有时给桃金娘和玫瑰花遮阳挡风；它们用壮观华丽的景象来饱人眼福，以无穷的变化来娱乐人的心灵。其他的诗人陈列出一橱又一橱的贵重珍品，这些东西制作得十分精细，打成各种式样，而且擦得发亮。莎士比亚则打开了一座矿藏，它含着取之不尽用之不竭的黄金和钻石，但它的外壳却使它黯淡无光，它所含的杂质却使它贬值，同时大量的普通矿物也和它混合在一起。

人们经常争辩，莎士比亚的卓越成绩是来自他的天赋才华，还是得力于一般学校教育、文艺批评法则和古代作家的楷模。

经常流行着一个传说：莎士比亚没有学问，没受过正规教育，他的古代语文知识非常有限：他的朋友琼生说，他只懂一点儿拉丁文，希腊文完全不懂。琼生不但没有任何想撒谎的理由，并且他说这话的时候莎士比亚的声望和成就已经尽人皆知。所以，除非别人能提出同样有力的反证，琼生的证据应该可以决定这种争辩。

有些人自认为，他们在莎氏模仿古代作家的许多作品中发现了高深学问，然而就我所知的例子都是从当时翻译的书籍中援引的；再不，就是一些思想偶合，这些偶合在考虑同样问题的人们身上极容易发生；再不，就是一些在谈话中流传的人生批评和伦理法则，以谚语形式在世上辗转传播。

我听人说过，这个重要句子"你在前面走，我在后面跟"就是从 I Prae, Seqnar① 翻译过来的。有人告诉我，凯列班② 做了一场好梦之后说"我想再睡一觉"的时候，作者是在模仿厄奈克吕恩③ 这位诗人，像别人一样，在同样情形下抱着同样愿望。

作品中有几段文字可以算是仿制品，然而数量太少，只能说明它们是例外；那些词句是作者从现成引文或是口头交谈中偶然获得的；既然他利用了已经获得的东西，如果他能获得更多的东西，他一定也会利用。

《错误的喜剧》被公认为来源于普劳塔斯的《米尼克米》，这是当时有英译本的普劳塔斯的唯一戏剧。他既然模仿这部作品，就可能模仿其它作品，然而那些没有英译本的作品无法利用，这岂不是很可能的情况？

莎士比亚懂不懂近代语文，我们无法断定。他的戏剧里有法国场面，这个事实不能证明什么，因为他不难请人代写，并且，即使他大致懂得一点法文，也未必不需要别人帮助就能下笔。据说，写《罗密欧与朱丽叶》的故事时，他采用的是英译本，与意大利原本有出入；可是，在另一方面，这也不足以证明他不懂意大利文。他要模仿的，不是他自己知道的东西，而是他的观众知道的东西。

很可能，他的拉丁文学到足以了解语法结构的阶段，然而从未

---

① 拉丁文。——译者

② 凯列班，莎氏戏剧《暴风雨》中的角色。——译者

③ 厄奈克吕恩（公元前563？—公元前478年），希腊抒情诗人。——译者

达到可以随意阅读罗马作家的程度。关于他的近代语文程度，我没有充分根据来作判断。然而既然我们并未发现他写过模仿法国或者意大利作家的作品——虽然那时意大利诗歌很受重视——我认为，英文之外，他不大阅读别种文字，并且，他也只采用有英译本的外国故事。

蒲柏说得很正确，莎士比亚著作中到处都是知识，然而那些知识常是书本里所没有的。你想了解莎士比亚，切不可满足于坐在书斋中研究他的作品，你必须有时在野外运动中、有时在商店货品中探索作者的用意。

然而我们有充分证据相信，莎士比亚是个十分勤苦好学的人，而且当时英文书籍并不贫乏到如此地步，使他必须涉猎外国文学才可以恣意满足求知欲望。许多罗马作家和一些希腊作家的作品都已译成英文；宗教改革运动使全国各地都出现了研究神学的人；大部分研究人性的题目都有英国人写文章；诗歌的研究不但十分努力，并且成绩斐然。这么些知识，对于这样一个善于吸取和利用知识的人，是足够用的。

然而他的卓越成就大部分是他自己天才的产品。他看见英国戏剧情况极其粗陋；无论在悲剧或是喜剧方面，都没有作过尝试，使我们可以发现悲剧或是喜剧究竟可以提高到什么赏心悦目的程度；那时还没人懂得性格和对话，莎士比亚可以真正说是把这两件东西介绍给我们的人，并且在他戏中一些巧妙场面里把性格和对话提到极高的境界。

他用什么方法逐步进行提高，这却不容易知道，因为他作品的年代次序还没确定。罗武① 认为，“我们也许不该，像对待其他作家的作品一样，在他最不完美的作品中寻找他的初期著作；他的成

① 罗武(1674—1718年)，英国戏剧家，莎士比亚戏剧编辑者。——译者

就中，艺术占的分量极小，天赋占的分量极大，就我所知，他年轻时期的作品最好，因为它们最活泼有力”。然而天赋只能相当地运用从勤劳中取得或者从机会中得来的材料。天赋无法给人知识；在学习和经验把意象集中之后，天赋可以帮着把意象联系起来，使用出去。无论莎士比亚天赋多厚，他也只能把学到的东西使用出去；既然他像别人一样，必须逐渐积累，才能丰富思想，所以，他也像别人一样，年纪越大，就越聪明，对生活越熟悉，就越能把生活描写得更好，并且，他自己受了更多教育，就越能更有效地教育别人。

有一种严密观察力和精确辨别力是无法从书本中学习的，这是几乎一切优异秉赋之来源。莎士比亚观察人类一定非常精辟透彻，非常细心注意。别的作家从前人作品中剽窃一些人物，只在外表给它们安上现代面貌，衣服虽然有些不同，身子还是一样。我们这位作家却既有新内容，也有新形式；除了乔叟——从乔叟身上，我想，莎士比亚并未吸取多少东西——没有别的英国作家，或者也许没有几个用近代文字写作的作家，像他这样真实地描写生活的本来面貌。

那时，人性善恶的争辩尚未开始。人们还没企图分析人的心智、追究情欲根源、阐述善行与恶行的原动力量、推测感情对于行动究竟有多大推动作用。在人性成为时髦题目之后有时做得非常细致、有时却做得琐碎无聊的那些研究还没人动手尝试。知识幼稚时代认为满意的故事只揭示行动的表面现象，叙述其事实而省漏其根源，故事的编制是为满足喜爱新奇的人而不是喜爱真理的人。那时，不能坐在书斋里研究人类；要想了解人世，必须自己搜集材料，尽量参加大众的工作和娱乐。

博伊尔① 出身名门，深自庆幸，因为他的身分有利于他的求知

---

① 博伊尔(1621—1679年)，英国贵族和作家。——译者

欲望，并且使他易于与人接近。莎士比亚占不着这种便宜，他到伦敦的时候是个闯荡江湖的穷汉子，有一段时间干着低微行业过日子。许多天才或者学者的作品是在似乎非常不利于思想或是研究的生活情况下写成的；这类作品数量这么大，考虑过它们的人会这样想：他眼见进取和坚韧的精神压倒一切外来力量，拒绝帮助，排除障碍。莎士比亚的天才不会被贫穷压倒，也不会被穷人命中注定的狭隘交游所限制；他甩掉命运中这些累赘，“如同狮子甩掉鬃毛上的露珠一样”①。

虽然他遭遇那么许多困难，并且，在克服困难中，得到的帮助又那么少，他还是能正确认识许多生活方式和许多天生性格类型，把它们千变万化，把它们精细区别，并且用适当配合形式把它们清清楚楚表现出来。在工作中的这一部分，他并无别人可供模仿，而他自己却成为后来一切作家模仿的对象；并且，从在他之后的一切作家身上可能收集的理论知识格言和实用处世法则是否超过他一个人给予英国的数量，也还是个疑问。

他的注意力并不限于人的行动；他也是一位非生物界的精密观察家；他的描述总有一些特点，这些特点是从实事求是的事物观察中得来的。我们可以这样说，许多国家年代最老的诗人名声历久不衰，而后辈才子一度出名之后就变得默默无闻。前一批人，不管他们是谁，必须直接从生活知识中吸取他们的见解和描述；所以他们的模仿是正确的，他们的描述是人人亲眼证实的，他们的见解是人人心里同意的。那些看见他们出名而发生羡心、去做同类研究的人一半模仿他们，一半模仿自然，结果是，一个时代的著作，在另一个时代的眼睛里，代替了自然而成为权威，这样辗转模仿，每一次模仿总不免走一点原样，最后会变成捉摸不定、毫无准则的东

① 见莎士比亚剧本《特洛伊罗斯和克瑞西达》，第3幕，第3场。——译者

西。莎士比亚无论描写人生或是描写自然，总是交代得明明白白，他的材料都是亲眼看见的；他把自己获得的物象转述出来，并没因为通过另一个人的脑子而遭受削弱或是歪曲；他的描写，在平常人看来也是正确的，在有学问的人看来是完美的。

除了荷马，也许不容易找到一个作家，像莎士比亚那样创造丰富，像他那样把自己研究的科目大步推进，或者把那么许多新鲜东西注输给他自己的时代或是自己的国家。英国戏剧的形式、角色、语言和排场都是他的创造。邓尼斯说，“莎士比亚似乎是在我们英国悲剧诗格中极有创造的人，这是指常用双音节或是三音节结尾来参差变换的无韵诗体而言。这种变换使无韵诗体与英雄诗体有了区别，使它因为接近普通用途而更能引人注意，更能适用于舞台动作和对话。我们写散文时候用这种诗体；我们平常谈话时候也用这种诗体”。

我不知道这种称赞是否十分正确。被这位批评家拨归戏剧的双音节结尾，我想，在《郭波得克》① 里找不出来，大家公认这个戏剧写在莎士比亚之前；可是在《海遇罗尼莫》② 里却找得出来，这个剧本的年代不能确定，然而我们可以相信它至少与莎士比亚最早的戏剧同时。然而这一点是确定的：莎士比亚是第一个使悲剧或者喜剧能够舒畅精神的作家，他并没袭用前辈有名作家的舞台技巧，他采用的是一些只有考古家和藏书家才知道姓名的作家作品，那些作品，因为稀少，所以必须搜求，并且，如果它们是受人重视的作品，就不会稀少。首先发现可以把英文融化到怎样流畅和谐的程度——这个赞扬，除非斯宾塞可以跟他分享，必须归于莎士比亚。他的某些言辞，有时某些场面，具有罗武的精巧细致而没有他的柔

---

① 《郭波得克》，最早的英国悲剧之一，写于16世纪，剧中事实用无韵诗体叙述。——译者

② 即汤姆士·基德的《西班牙悲剧》。——译者

靡气息。他通常力求用对话的魄力抓住人心，然而他最能达到这个目的是在他试图用柔和笔调使人获得安慰的时候。

然而归根结底必须承认：虽然我们得到他千般好处，他却也得到我们一些好处；如果他得到的许多赞扬是用观察和判断换来的，同时，许多赞扬也是习惯与崇敬送给他的。我们的眼睛盯住他的优点，避开他的缺点，在别人身上我们厌恶鄙视的东西，在他身上我们可以容忍。如果我们容忍而不加赞扬，为了尊敬我们这位戏剧祖师，我们也许可以得到原谅；然而我在一本近代批评家作品里看见作者收集许多不合规格的词句说明莎士比亚任意败坏文体，然而崇拜他的人却把这些词句收集起来作为光荣标记。

莎士比亚的戏剧确有无可怀疑和永久不朽的优越品质，然而其中没有一部戏剧，如果现在作为一个当代作家的作品演出，观众会有耐心看到终场。我绝无这种想法，说他的作品是按照自己理想标准写出来的；他的作品能满足观众，就满足了作者。尽管有些作者好名之心胜过莎士比亚，也轻易不会十分超越他们自己的时代标准；只要稍微添上一点优秀东西就能得到当世称赞，并且，那些已经获得盛名的作家宁愿相信别人称赞的话，而不愿自己操心、多找麻烦。

莎士比亚似乎并不认为自己的作品值得流传后世，他并不要求后世给他崇高名望，他希望得到的只是当世的名声和利益。他的戏剧演出之后，他的心愿也就满足，不想从读者身上再追求额外称誉。所以他毫不迟疑地在许多对话里一再重复同样的笑话，或者用同一个症结去缠住不同的结构，他这些手法至少可以得到某些人的原谅，如果他们记着：在康格吕夫① 四个喜剧里，两个的结局都是带着假面目结婚，这种骗局也许从来不曾真正有过，然而，

① 康格吕夫(1670—1729年)，英国著名喜剧家。——译者

不管它近情入理与否，却不是作者捏造的。

我们这位大诗人如此不把身后之名放在心上，虽然在他还没走入老境，还没精疲神乏或者因病废残之前，已经退隐家乡，享受安乐富裕的生活，可是他并没把自己的作品收集起来，也不想把那些已经出版而由于被人胡乱篡改以至意义模糊的作品整理出来，也不想把其余作品用它们的真面目刊印较好版本与世人相见。在后来以莎士比亚之名刊行的戏剧里，大部分是他去世后7年左右出版的，他生前出现的那少数几种显然是别人没理会作者胡乱刊印的，所以也许作者本人并不知道。

偷偷摸摸的出版者也好，明公正道的出版者也好，那些人的疏忽大意和笨拙无能已经被后来的修订者充分指出。他们的错误确是多而荒唐，他们不仅把许多章节篡改得也许无法复原，并且使我们对其他章节也发生怀疑，其实我们怀疑的那些章节只是由于字句古老或是作者的手法拙劣和娇揉造作才显得意义含糊。篡改比解释省事，鲁莽的人比勤恳的人多。那批认为必须做些推测功夫的人喜欢把它做得过火一点。如果当时莎士比亚把自己的作品刊印出来，我们就可以静静坐下，动手去解开他制造的纠纷，澄清他的晦涩；然而现在我们却只能把我们无法解开的东西扯碎，把我们无法了解的东西甩掉。

这些错误超过了假使没有许多原因凑合起来可能发生的数目。莎士比亚的文章本身就不合语法、费解、晦涩；他的剧本是被也许不大内行的人抄写出来，供给演员使用；那些抄本又被同样不内行的人辗转抄录，错误越抄越多；那些本子，也许有时为了缩短台词被演员随意割裂，在后来刊印成书的时候又没经过印刷者订正。

莎氏作品之所以停留在这种情况中，并非如渥布登博士① 所

① 渥布登（1698—1779年），英国主教，曾编辑莎氏戏剧集。——译者

说，因为它们不被人理睬，而是因为那时编辑者的技术还没用在近代语文上，并且我们祖先已经习惯于印刷者的疏忽大意，他们可以十分耐心容忍。最后，罗武编印了一个本子；这倒并不是因为诗人的著作必须由诗人出版——罗武似乎不很看重校订注释——而是因为要使莎士比亚的作品也像他的同行一样，给他刻个集子，附上一篇小传和推荐序文。

为了不曾做出他并没想做的事，罗武受到严厉责备。现在是替罗武说公道话的时候，我们应该承认，虽然罗武似乎除了印刷错误之外别的错误都没放在心上，可是他做过许多文字订正，这些订正，如果从前没人做过，就被在他之后的人不加声明私自接受；如果那些人把它们发表出来，会写成连篇累牍的责难文章，指明那些错误的笨拙可笑。暴露它们的荒唐谬妄，同时还会夸耀自己有独到之见，能把新的异文解释得似乎头头是道。

像对待其他编辑者一样，我保存了罗武的序言，并且也保存了作者小传，虽然那篇小传写得并不很漂亮活泼，它却叙述了我们现在需要知道的东西，所以值得保存在后来一切版本里。

许多年来，大家十分满意罗武编的本子，后来蒲柏把莎氏戏词的真实情况告诉大家，指出其中错误百出，并且说明有希望加以订正。他校勘了许多从前没人想要审订的旧版本，并且恢复了许多字句的本来面目；然而，他采用了一个非常简括的标准，把自己不喜欢的东西一概删掉，把割截看得比医疗重要。

我不明白为什么渥布登博士称赞蒲柏善于区别真伪。在取舍之间，蒲柏并没运用自己的见解；他接受的戏剧都是海明和康得尔① 最初编辑的；他删掉的那些，虽然因为当时印刷者肆无忌惮以莎氏名义在他生前刊印，然而早被莎氏的朋友删除，在1664年版本

① 海明，死于1630年，康得尔，死于1627年，都是莎士比亚的同台演员，共同编辑莎氏戏剧集"第一对开本"。——译者

之前从未收入莎氏集子，只是后来才被印刷者从1664年本子里抄出来的。

做这项工作，蒲柏似乎觉得委屈了自己的才干，不免流露“编辑工作是沉闷的”鄙视态度。他担任的工作性质他只了解了一半。编辑工作确是沉闷，可是，像其他乏味工作一样，是必要的；然而，如果一个校订批评家除了不怕沉闷之外不具备其他远异于此的条件，他的工作一定无法做好。在披阅一段舛误文字的时候，他必须想到各种可能的意义，各种可能的表达形式。他的思想理解必须如此广博，他的语文知识必须如此丰富。从许多条可能的异文之中，他必须有本领选定与各种意见、每个时代流行的语言格式、他的作家的思想特点和语言风格这些东西最适合的一条。他必须有这种知识，必须有这种鉴别力。做推测批评需要具备超出一般人所有的能力，能把这项工作做得很好的人常常需要人们的宽容。现在我们不愿再听“编辑工作是沉闷的”的说法。

信心往往是成功的结果。那些因为有了某种成就而大受赞扬的人容易认为自己无所不能。蒲柏编的本子未能得到他预期的成功，他被人指出工作做得不够还须别人补充之后，非常生气，在他后半生里，他在字句批评问题上一直采取敌对态度。

他的注释我全部保存，不让这么一位大作家的片纸只字湮没遗失；他的序言文字优美，见解正确，并且还包括一篇全面评论莎氏的文章，详尽得无可增益，正确得无可争辩；然而每个编辑者都想把这篇序言删掉，可是每个读者都要求把它编进去。

蒲柏的后继者是席遏博德①，此人见解狭隘，学识浅陋，既无先天纵横才气，又无后天学问修养，只是一味孜孜不倦，在细目小节上追求精确。他校勘过许多古本，改正过许多错误。这么一个

① 席遏博德(1688—1744年)，英国作家，莎士比亚学者。——译者

小心谨慎的人本该可以多做出一些东西，可是他做的虽然不多，一般都是正确的。

他报道的许多抄本和版本，我们不能不加审查就信以为真。有时他泛泛说到许多抄本，其实他只有一本。在他列举的版本中，他说两种"第一对开本"最可靠，其次第三种对开本；然而事实是，第一种本子跟其他一切本子并无不同，它们跟第一种本子的出入只是产生于印刷者的粗心大意。除了那些只由于版本重复而发生的小出入之外，我们只要有任何一种对开本子就什么都有了。开头时，我校对了各种本子，后来我只用第一种。

他的注释，我一般保留他本人在第二版里保留的那些，除非它们已经被后来注释家驳倒或者过于繁琐没有保留价值。有时我也采用他恢复的一个逗号，可是并没采用他自己表功的赞词；他的枝蔓繁芜的字句常常被我修剪，他自以为能压倒蒲柏和罗武而得意忘形的狂言有时被我删除，他的使人齿冷的夸耀往往被我隐饰；可是有些地方，为了使读者舒服，我举例说明，某些注释的夸张空洞可以证明把其他注释缩短是正确的或者可以原谅的。

尽管席遏博德如此鲁钝无知、卑鄙寡信、急躁浮夸，可是幸而得与蒲柏为敌，所以在这项事业上，他——并且只他一个人——侥幸没挨骂。世人非常乐意支持乞求恩惠的人，不喜欢强索敬意的人；没人羡妒的人最容易受到称赞。

接着，莎士比亚落到了汉莫①手里。汉莫是牛津编辑者，据我看，他生来非常适宜做这类工作。他具备校勘批评家的头号必要条件：那种能迅速发现诗人意旨的直觉和能用最容易的方法完成工作的敏捷智慧。毫无疑问，他博览群书，风俗掌故、百家之言，他似乎都很熟悉，并且常常有学问而不卖弄。他不懂的字句轻易不

① 汉莫，莎士比亚全集编者。——译者

肯放过，总要试图找到或是创造一个意义，有时却急于创造而不去寻找稍稍多用一点功夫就能找到的意义。他急于把他不能确定作者是否想写成合乎语法的句子改得合乎语法。莎士比亚把整串意义看得比个别字句更为重要，他的文字本来不是准备给读者坐在书桌前琢磨的，如果它能把作者的意思传达给观众，它就完全满足了作者心愿。

汉莫在韵律上下的功夫曾经遭到非常激烈的责备。他看见莎氏作品中那么许多章节的韵律被有些编辑家悄悄修改而别的编辑家加以默认，因此，他觉得自己也不妨把到目前为止还没挨骂的放肆行为推进一步；我们必须承认，他做的修改大都是正确的，竭力避免违背原文。

然而，他把自己的校勘文字，不管是捏造的或是抄来的，都插进原文，并不提起各种不同版本，这样，他就是盗取前人的辛苦，并且使他自己的辑本变成一件缺乏权威根据的东西。他的自信和对别人的信任的确都有点过火；他以为凡是蒲柏和席遏博德做出来的东西都是正确的；他似乎从未想到批评家也会犯错误，因此，他要求别人待他也像他待别人那么慷慨大方，这是说得过去的。

因为他不经过细心探索、刻苦思虑绝不下笔，所以我把他的注释全部保存，并且我们相信每个读者还会想多看一些。

最后这位编辑家，谈起来比较困难。高位必须尊敬，当代名人必须体谅，天才和学问必须敬重；然而他无法怪罪别人对他不客气——那种不客气态度他自己就时常用来对待别人——他也无法把别人对他做的注释的看法十分放在心上，他本不该把那些注释当作自己的正经事业，并且，在文兴阑珊之后，我想，他也未必会再把它们当作自己的得意文字。

他的注释的根本主要错误是：不肯改变第一次想到的念头；自恃才思敏捷而轻率冒失；自信过深，根据表面观察就轻易动手去做

只有深入钻研、刻苦用功才能胜任的事。他的注释有时颠倒原意，有时荒唐无稽；有时他把原句没有的深奥意义派给读者，有时他把别的读者都看得非常明白的字句说是荒唐可笑。可是他的校勘也常恰当正确，他做的一些晦涩字句的解释也够得上渊博精辟。

他的注释中，我剔除不用的一般有两类：一类是大家反对的，一类是本身显然不合条理，并且大概作者本人也不愿保留的。其余那些注释，有一部分我非常赞赏，把他的异文原样插进正文；有一部分似乎有理然而可疑，我把它留给读者自己判断；还有一部分我却毫不客气地严厉批评，然而我绝无恶意，并且我想也不是任意侮辱。

我在修订自己的刊本时看见许多笔墨浪费在互相批驳上头，心里很不好受。如果我们想想学术的变革兴替以及才人学士殚思竭虑的大大小小那些问题，我们一定会慨叹研究之徒劳无功和真理之进步迟缓——每个作者的大部分力气只是用来推翻前人。建设新机构的人首先关心的事是破坏现存的建筑。为作家做注释的人首先想做的事是指出别的注释者如何把作家原文搞得错误百出、意义晦涩。一个时代认为可以当作确定真理看待的意见在另一个时代会被驳倒抛弃，再过一个时代又会抬头受人欢迎。这样，人的脑子不停地转动而不前进。这样，有时真理与错误，有时错误与错误，互相进攻，夺取彼此的阵地。一般好像是知识的潮水把一个时代冲盖起来，到了另一个时代，潮退水落之后，它又是光秃秃的一无所有；突然出现的智慧流星好像把光辉射入昏暗地区，突然又收敛光彩，让世人再在黑暗中摸索。这种名声的升降和学者必须遭受的反驳批斥——这种命运最高超最聪明的人都无法逃避——注释批评家一定容易耐心忍受，因为他们只能把自己算作作家的随从。阿契利斯① 对他的俘虏说，“如果你知道了现在你要

① 阿契利斯，荷马史诗《伊利亚特》中的人物。——译者

遭受的只是将来有一天阿契利斯必须遭受的命运，你怎么还能哀求饶命？”

渥布登博士的声望足够使自抬身价跟他作对的人出名，他的注释引起了一片乱嘈嘈的吵嚷。他的两个主要敌人是《批评法则》和《莎士比亚本文评论》的作者①。一个用轻浮急躁的心情嘲笑他的错误，这种心情非常适合这场无聊争论；另一个抱着阴沉恶意攻击他的错误，好像正在把一个杀人放火的凶手拖进法院。一个像苍蝇似的叮你一口，吸一滴血，欣然飞去，回头再来；另一个咬人的时候像条毒蛇，不把你咬得红肿溃烂决不甘休。我想到第一个人和他的伙伴的时候，我记起了科利奥兰纳斯遭遇的危险，他生怕“女孩子用吐沫纸团、男孩子用石头打仗时伤害他的性命”；② 另一个在我脑子里出现的时候，我想起了《麦克白》里的怪事③：

一只苍鹰盘踞在高傲的枝头，遭到了隐伏的猫头鹰的猛袭而遇害。

然而我应该给他们说句公道话。一个是才子，一个是学者。他们俩都是目光敏锐，足以发现错误，并且都在一些意义不明的字句上做出了可能的解释。然而在他们一心要做推测和注释功夫的时候，我们就可以看出大家对于自己的估价多么错误，并且，他们做出来的那一点点东西可以教训他们对待别人的努力应该公平一些。

在渥布登博士的本子之前，遏普登④先生出版了他的《莎士比亚评论》。这位先生精通语言，博览群书，可是似乎天赋不高，鉴别不精。他的许多解释细致有用，可是，虽然他口头也反对编辑者的

---

① 不详。——译者

② 见莎士比亚悲剧《科利奥兰纳斯》，第4幕，第4场。——译者

③ 见莎士比亚悲剧《麦克白》，第2幕，第4场。——译者。

④ 不详。——译者

轻浮自信，自己恪遵古本，然而他并不能抑制校勘热情，虽然热情有余而能力不足。每个经验主义者，只要做出一次成功的实验，就会兴高采烈变成一个理论主义者，一个勤勉的校勘者一不凑巧也会玩弄推测花样。

格雷博士[1]还出过一部《莎士比亚考据评论笺注》，他博览英国古籍，所以发表了一些有用的意见。他要做的事都做得很好，然而因为他没打算做评校工作，所以他只使用记忆而没使用智力。我希望那些学识并不在他之上的人努力学习他的谦虚。

在我之前的所有编辑者，我可以非常诚恳地给他们下这样一句评语：没有一个不是有功于莎士比亚的——我希望后人也会把这评语用在我身上——并且，从他们每人手里我都得过帮助和好处。凡是我从他们手里拿来的材料，我都注明原作者姓名，当然，凡是我没注明名字的材料，我在下笔时都算是我自己的。有些话也许别人说在我前；然而如果有人发现我僭用了别的注释家的言论，那么，无论荣誉是大是小我愿意把它归还第一个立言者，因为他的权利——并且只有他的——是不容争夺的；第二个立言者只能向自己证明不是抄袭的，有时连他自己都没有充分把握究竟是自己的创见还是记忆别人的话。

我对他们都采取公平态度，他们互相对待却并不很公平。一个训诂家为什么会生来这么刻毒，这道理不容易明白。他讨论的题目很不重要，既不牵涉产权，也不牵涉自由，也不能照顾党派利益。各种抄本的异文，一段文字的不同解释似乎都是需要理智而无须牵动感情的问题。然而，无论是因为“小事使小人骄傲，浮夸之徒爱抓小题目”；或是因为意见的反驳，即使在理屈词穷的时候，也会使狂妄之徒发怒；总之，在注释文字中，我们常常发现一般天

---

① 不详。——译者

然的谩骂和蔑视气息，比最凶狠的政治辩论家在被人收买去诽谤敌人时的气息更激烈恶毒。

也许正因为事情轻松，所以动作越发猛烈；人们在发觉真理的分量小到几乎不存在而不被人注意的时候，就要发狂喧嚷企图扩大它的体积；原来大家冷淡的事情，如果把它跟一个人的名声连缀在一起，也许就会引起注意。一个注释家常常忍不住用横暴补充威严之不足，把自己手里的一点点金子锤成一大薄片，把技术再高、功夫再勤的人都无法酿酒的材料打成泡沫。

我引用的或者编撰的注释不外三种用途：解释难懂的字句；评论缺点和优点；或者订正错误。

从别人书中集录的解释，如果我不另外说明，我大都认为正确，至少我想用默认表示我提不出更好的意见。

在所有编辑者的辛苦工作中，我发现许多字句似乎多数读者还难接受，因此我觉得应该把它们弄得更容易懂些。一个注释者想把话说得有些人不嫌太少，有些人又不嫌太多，是做不到的事。他只能凭着自己的经验决定什么是必要的；并且，无论他怎样深思熟虑，他最后仍会解释一些学问渊博的人认为明白得无须解释的字句，而脱漏一些学问有限的人认为需要解释的字句。这种责备只是相对的，注释者必须耐心忍受。我力求做到既不冗长繁琐，也不过于矜持谨慎，我希望能使从前看见原著害怕的人有法了解作者的意思，并且使一般读者得到合理无害的享受。

希望任何一位训诂家把一部没有系统、不大连贯、杂乱散漫、充满即兴漫笔的作品解释得十分清楚，是不可能的。一切个人意见，在姓名湮没之后，不消几年一定会被人忘得干干净净；一些过于琐屑值不得法律注意的风俗，例如服装式样、应酬礼节、访客规则、家具布置、仪式惯例，这些在家常谈话中自然流传的事物——它们极不固定，极难捉摸，很不容易保存或者恢复。我们能知道的

一点东西是从往往为了别的原因而去翻阅的无名佚书中偶然获得的。这种知识每人都有一点，可是谁都不多。然而如果一位作家引起了大家的注意，那么，那批能在作家身上增加一点说明材料的人会把他们的心得告诉别人，日子长了，前人无法发现的东西就会发现。

许多字句我只能留待将来，现在我虽不懂，以后也许可以解释，有些别人忽略或是弄错的字句，我有时用了类似每位编辑者都任意增添的短评旁注，有时用了似乎小题大做的注解，也许已经说明；然而最难的事不一定是最重要的，在编辑者看来，凡是足以模糊作者原意的东西都不是小事。

诗句的优点缺点，我没十分理会。有些戏剧我评论得较详，有些评论得较略，评论详略与戏剧优劣并无一定关系，这一部分工作只是我兴之所至随意做成的。我想，读者大都不愿意看见自己的意见被人预先说破；我们天然觉得自己发现或是创造一件东西比接受一件现成东西更有乐趣。判断力，像其他能力一样，越用越会进步，勉强接受别人的独裁意见会阻碍判断力的进步；正如常常使用手册的人记忆力容易迟钝。然而略加指引，也有必要；一切技能，都是一半来自教导，一半来自习惯：所以我给学习批评的后辈略指门径，以便他们举一反三。

在大部分戏剧末尾，我都附加短评，指出一般缺点或者褒扬优点；我不知道我的意见有多少与当代人的意见符合，然而我并没标新立异，故意与大家不同。我并没逐行逐句仔细审阅，所以可以想象，在我贬抑的戏剧里有许多可以褒扬的东西，在我褒扬的戏剧里有许多可以贬抑的东西。历代编辑者致力最勤、最能滋长狂妄夸耀、最能引起尖刻讥刺的批评部分是错误字句的校勘，这种校勘之所以吸引群众，最初是因为蒲柏和席遏博德两人在这上头打过激烈笔墨官司，接着又因为所有刊印莎氏集子的人后来都受到合谋

串通的迫害。

毫无疑问，许多字句在所有版本里始终是错误的；要想订正这些错误，只能从校对各种本子入手或者运用智慧加以推测。校对者的道路安全而容易，推测者的道路危险而困难。然而，既然大部分戏剧只有孤本流传，所以危险不该避免，困难也不该拒绝。

在由于百家竞赛而产生的各种异文之中，我从每个本子里选出一部分插进正文，这一部分我认为充分可靠；另一部分我认为显然错误，所以抛弃不用，并且不加说明；另一部分我保留在注文里，不加褒贬，认为分量相等，取舍两可；还有一部分似是而实非，我虽然采录，可是在后面另加按语。

把别人的意见分类处理之后，我最后考虑如何纠正他们的错误，如何补充他们的脱漏。我校对了所有我能得到的本子，并且希望别人多供给我一些，可是这些珍本收藏家对我非常冷淡。我把凡是由于机会凑巧或是别人好意而得到的版本编了一个细目，免得人家责备我忽视我无能为力的事情。

在审阅旧本的时候，我不久就发现，后来的各家出版者尽管满口夸耀工作如何勤劳，在许多字句上他们却听其自然、不找根据加以证明，并且满足于罗武的辑本，他们甚至知道罗本有些说法明明武断、只消稍加思索就会发现是错误的。罗本里有些改动之处只是删去一字，用他认为比较文雅易懂的另一个字代替。这类错误我常常默默改正，因为只有不让人在作家原文中掺杂假货才能保存英文的历史和英文单字的正确意义。另外有些字句——这类例子常见——我只顺顺它们的声调或是整整它们的格律，并没在上头花费那么多力气；如果只是一字之倒置，一个小品词之多余或脱漏，有时我就听其自然，因为抄本文字出入太大，不妨随便一点。然而，在恢复了有理由证明比较可取的原文之后，我没再随便改动。

从比较各种本子得来的订正条文，我都录入正文；改进不多的

地方，有时就不说明改动理由。

推测工作虽然有时不能不做，可是我做的时候并非毫无根据或者漫无限制。我的固定原则是：古本也许是正确的，所以不该为了追求优雅、清楚或是仅仅改进意义而搅乱原文。因为虽然许多成绩并不能归于初刻本出版者的态度忠实或者见解高明，然而他们跟前摆着原本，而我们只凭想象，他们的了解可能比我们正确。可是显然，由于无知或者疏忽，他们常常弄出奇奇怪怪的错误，所以我们应该做点适当批评，折衷于冒失与畏怯之间。

这种批评我做过一点尝试，在某一字句非常曲折难懂的时候，我设法采取最不粗暴的手段使它意义复明。然而我的第一步功夫总是：把古本原文反复审视，看看其中有无可以透进光线的缝隙；在这上头，于提斯① 也不能责备我只有篡改野心而不肯耐心研究。在这项微末事业上，我并不是没有成绩。我从冒失粗暴中抢救了许多句子，使许多场面幸免于篡改。我采用了罗马人的原则，“救一个公民比杀一个敌人更光荣”，我对保护工作比进攻工作更加关心。

我保存了剧本的一般分幕办法，虽然我认为这办法在莎氏所有戏剧里几乎都缺少根据。有几个在后来一些版本里分幕的戏剧在“第一对开本”里并不分幕，有几个在对开本里分幕的戏剧在对开本以前的本子里并不分幕。戏院惯例要求一出戏有四个间断，然而莎氏戏剧难得有几出，如果有的话，可以这样适当分开。一幕代表一出戏之中时间或是地点不变的一段情节。一个停顿代表又一幕。在每个真实动作中，在每个戏剧动作中也如此，间断次数可多可少，五幕的限制只是偶然而武断的，这个道理，莎士比亚知道，并且照它编写剧本；他的剧本写成的时候和最初刊印的时候都是

① 于提斯(1630—1721年)，法国学者。——译者

一气到底并不间断的，现在上演时应该按照换景次数或者代表一段长时间的经过而插入短的停顿。这种办法马上可以消灭一千桩荒唐事情。

在恢复作者原文完整面貌的时候，我认为标点句读可以完全由我自作主张；因为，从前那些胡乱篡改字句的人绝不会关心分号或是逗号。因此，凡是需要改动标点的工作我都悄悄动手，有些剧本我做得仔细，有些做得粗糙；要把百忙的眼睛盯在容易消逝的小点上，或者把一个散漫不集中的脑子钉在容易消逝的真理上是很困难的。

在几个小品词或者无关紧要的字眼上，我也自己作了主张。有时我增损一字，不加说明。我有时采用的方法其实是别的编辑者经常采用的方法，并且原本的情况也的确充分证明这种方法是正确的。

多数读者也许不责备我们忽略细节，反会诧异为什么我们在细节同小节上要如此大费力气，如此认真辩论，如此字斟句酌。对这些读者，我大胆回答，他们是在判断一桩他们不懂的行业；然而我不能十分责备他们外行，也不能向他们保证，学会了批评，他们一般地会变成更有用、更快乐或者更聪明的人。

我做的推测越多，我对它越不信任；我出版了几本戏剧之后，决定不再把我自己的异文插进正文。我幸喜采取了这个谨慎态度，因为我越来越怀疑我的校订条文。

既然我把自己的想象限制在旁注里，如果我纵容它在自己的范围里发出一些想入非非的古怪念头，我们不必十分责备它。推测并没有危险性，如果当作推测提出来的话；只要不损害正文，即使那些提议修改的本人都不认为必要或者妥当的修改也不妨安然提出来。

如果我的异文没有多大价值，那么，好在我并没拿它们当做炫

耀幌子，也没硬要别人接受。我还可以写更长的注解，因为写注解这个行业并不难学。只要这么做就行：首先，痛骂以前的编辑者如何愚蠢、疏忽、无知、缺乏鉴别力，从前面到后面，指出旧异文的鄙陋荒唐；其次，提出一些见识浅陋的读者认为有理然而编辑者怒声斥责的意见；然后，拿出自己的真异文，详细推衍解释，最后，高声赞美自己的创见，并且静静地希望真正批评能够发扬光大。

这套办法可以使用，并且也许有时并无不妥。然而，我时常设想，一条必须说许多话才能证明是错误的异文可能是正确的，一条必须花费这么多力气才能证明好像是正确的校文可能是错误的。一句恰当恢复的原文，它的正确性马上会被读者接受，"你怀疑，因为你做不出来"① 这句伦理格言大可在批评上应用。

水手看见堆满破船残骸的海岸而生戒心，这是自然的事。我亲眼看见这么许多批评事业以失败收场，逼得我不能不战战兢兢。在每页书上，我看见才子力求摆脱自己的诡辩，学者被自己的千百条意见搅得昏头昏脑。有时我不得不贬责我钦佩的人，我不禁想到，现在我推翻他们的校文，说不定我的校文很快地也会遭受同样命运，我修改的许多异文也许会经过另一位编辑者辩护而被认为无需修改。

"我看见过批评家把别人名字抹掉，
辛辛苦苦，在原地方把自己名字填好；
他们的名字，像别人的一样，不久也要让位，
或者自行湮灭而前人并不跟随"。

——蒲柏

一个推测批评家时常会错误，这在别人或者自己看来都不足为奇，如果我们想想，他干的行业没有制度，也没有主要和原则性

① 原文为拉丁文。——译者

的真理可以节制附属的论点。他一动手就有犯错误的机会；一段文字看法稍有歪斜，一个短语稍有误解，有联系的部分偶然忽略，不但足以使他把事做坏，并且会使他闹出笑话；在他成绩最佳的时候，他也许能从许多可能的异文中只提出一条，而提出另一条的人就有资格跟他辩驳。危险隐藏在快乐底下，这是一桩倒霉事儿。校勘的诱惑力不容易抗拒。推测给人的快乐和骄傲与发明同量。一个动手做过一次恰当修改的人高兴得想不到以后会出现什么反驳。

然而在学术界中，推测批评有过大用处；我也不想贬低一桩从文艺复兴时期到我们的时代、从阿里吕遏主教[1]到班特里[2]困惑过这么许多才智之士的学问。古书批评家，在运用才智的时候，得到别人许多帮助，这些帮助，编辑莎氏集子的人命中注定不能到手。他们研究的是语法完备、形式固定的语文，它们的结构很足以增进字义之明晰，因此，荷马书中难懂的字句没有乔叟书中那么多。它们的单字不但有一定的关连结构，并且有固定不变的意义，可以指导和限定选择范围。手稿常常不止一种，它们并不约定常犯同样错误。然而斯卡里格[3]还向梭尔马休斯[4]老实承认如何不满意自己的校订。"我们的臆测开了我们的玩笑，我们为了这些臆测而感到惭愧，后来我们终于找到了更好一些的稿本。"并且里普休斯[5]也埋怨批评家在想改正别人错误的时候自己不断制造错误，"正像以前它被缺陷所困扰，现在它又被修正所困扰。"[6]的确，在只凭推测的地方，尽管斯卡里格和里普休斯天资聪明、学问渊

---

① 阿里吕遏主教，不详。——译者

② 班特里(1662—1742年)，英国学者和批评家。——译者

③ 斯卡里格(1540—1609年)，法国学者。——译者

④ 梭尔马休斯(1588—1653年)，法国学者。——译者

⑤ 里普休斯(1547—1606年)，比利时学者。——译者

⑥ 原文为拉丁文。——译者

博，他们的校勘，像我的或者席遏博德的一样，也时常含糊不明、大有疑问。

为了做得太少，或是为了开出支票最后没有兑现，我受的责备也许会多于为了做得不好、发生错误。愚人的期望茫无边际，智者的期望常是蛮不讲理。自己不知道向别人要些什么，或是明知做不到而故意强人所难，要使这两种人满意，都不容易。其实，在我身上最感觉失望的人是我自己；然而我总是黾勉从事，小心翼翼。全部集子里，没有一段我认为错误的文字我没设法修改，也没有一段我认为含糊的文字我没努力说明。许多地方，我像别人一样，并没达到目的；许多地方，用尽力气之后，我知难而退，并且承认失败。还有些地方，读者不懂，我也不懂，我并没假装高明故意不提，无法帮助读者的地方，我老实承认自己知识浅陋。我很容易在明显易懂的地方添上一堆似乎渊博的见解；然而在不必要的地方我没动笔，或者在别人已经说够的地方我没再说，这两种情况都不该说是我的疏忽大意。

注释常是必要的，然而它们是不可避免的坏东西。让一个还没认识莎士比亚的本领、而想从他的戏剧里吸取无上快乐的人把每个剧本从头场读到末场，完全不必理会所有莎氏注释家说过些什么。他的想象展翅高飞之后，不必俯视修订或者解释的文字。他在全神贯注的当口，不必理会什么席遏博德，什么蒲柏。不管文字鲜明晦涩，不管意义完整破碎，让他一口气读到底；让他保持自己对于对话的了解，对于故事的兴趣。等到新鲜劲儿过去之后，再让他追求精确，阅读注解。

注解可以澄清个别字句，然而足以削弱整个效果。中断使脑子冷涩，思路离开了本题；读者心生厌倦，自己不知道为什么；他终于把苦心钻研的书卷抛开。观察全面之后再细看局部；了解一部杰作的全面结构和它的各部安排，需要保持一种理智的距离。逼近观

察可以发现细致优点，然而美妙全景就会湮没不显。历代编辑家在莎氏戏剧使人喜悦的魔力方面增益甚少，这个说法有点忘恩负义。他被人阅读，被人赞美，被人研究，被人模仿，同时他的面貌被无知与疏忽的人用种种舛误涂抹得走失原样；当时他的文字尚未加订正，他的典故尚未被人了解；然而那时德莱登就说："莎士比亚，在所有近代或者甚至古代诗人之中，是渊博精深。自然界一切意象都在他眼前，他取用的时候并不费力，却很凑巧：他描写一件东西的时候，你不仅看得见，并且还能感觉到。那批指摘他缺少学问的人其实是在表扬他的长处；他是天然有学问的人；他不必带上书本眼镜观察自然；他向内观察，发现'自然'即在其中。我不能说他处处都是一样；如果他能处处一样，那么，我把他跟最伟大的人物相比还是对他不起。他常是平淡无味；有时他的聪明俏皮流于俗套，有时他的严肃化为夸大。然而每逢一桩伟大任务到他面前的时候，他的表现总是伟大的。谁都不能说，他抓住一个适合他的才智的题目而没把自己的工作提到其他诗人之上，

"在狼木中，松柏经常是最稳固的"①。

可惜，这么一位作家需要注释，他的文字会变得这么陈旧，他的思想会变得这么晦涩。然而既然世事如此，惋惜也是枉然。由于意外情况和年代悠久而大家都要碰到的事莎士比亚也碰到了。莎氏的遭遇比自从书籍排印以来别的作家的遭遇更坏，原因是他太不在乎自己的名声，或是也许因为他才大志高，看不起那些与自己本领不称的作品，认为它们值不得保存，可是后世批评家却在莎氏著作上抢做校释，博取名声。

现在我站在这批名声低微的后辈中间，听候大家裁判，我希望我拿出来的注释对得起大家给我的鼓励。这种工作天然必有缺点，

① 原文为拉丁文。——译者

只要裁判者是有才有学的人，他们的判词我不大担心。

约翰逊博士的“《莎士比亚戏剧集》序言”首次发表在《威廉·莎士比亚戏剧集》1765年版上。

（李斌宁　潘家洵 译）

托马斯·德·昆西

1785—1859

托马斯·德·昆西1785年出生于英格兰曼彻斯特附近，在8个子女中他排行第五。他自己后来也有8个孩子。其父逝世时为全家留下每年1 600英镑这样一笔富裕的进项。德·昆西虽然卖文为生，但他似乎在一生大部分时间里还另有一笔小小的个人收入。他在就读的公立和私立学校里以两件事闻名：一个是他早早显露出拉丁语和希腊语的才华，另一个就是经常出走的习惯。他有一次出走在伦敦条件恶劣的索合区住了一年多（这件事在他的《一个英国鸦片烟民的自白》一文中提到过）。可是后来他描述自己的成长过程时说，他"是在神仙般的愉快日子中度过的青春"。

他在牛津学习的第二年为治疗神经痛服用鸦片成瘾。他一生中四次深陷毒品世界，四次他都从中挣扎出来。他去巴斯附近探望母亲时结识了柯尔律治。离开牛津后德·昆西住在利物浦北部离柯尔律治、华兹华斯和骚塞不远的湖区。他在那儿与玛格利特·辛普森结为伉俪并编辑《威斯特摩兰报》。

他在1820年去伦敦，受到查尔斯·兰姆及其同仁的欢迎。一年之后他的《自白》在《伦敦杂志》上发表，他出了名——他是个身材匀称的小个子，刚刚五英尺三英寸，几乎带着女性的娇媚，他是那个伟大健谈者时代的两个著名健谈者之一（另一位是柯尔律治）。从那以后他几乎献身于杂志——《布莱克伍德杂志》、《泰特杂志》、《爱丁堡文学报》——他的文章直到晚年才收集在一起。

1837年丧偶后他举家迁至爱丁堡附近的拉斯伍德。他的多数子女是由长女抚养成人。德·昆西赁房居住，从一家搬到另一家，每次屋里都装满书报，几无插足之地。他既爱幽静，又喜交游，乐此不疲。他酷爱人们，包括各种各样的人，而人们也以友爱回报他。他的子女被他迷住，他又是朋友们可爱的伙伴。如果世界上没有债主的话，德·昆西也许会成为自然界的那个怪物——一个全然无忧无虑的人。1859年12月8日，他逝世于爱丁堡。

我们或许可以把约翰·斯图亚特·穆勒看成是英国式的纯粹哲人。而较他年长的同时代的德·昆西是英国文人更加极端的典型。的确，他自称是"哲人"，没怎么写过小说和诗歌。此外，他还是《政治经济学的逻辑》一书的作者，也像詹姆斯·穆勒和他的儿子一样讨论过李嘉图的经济理论。不过哲人和文人的区别在他的《知识的文学和力的文学》一文中显露无遗。

倘若读一读该文，我们会为它的率直所打动。通常德·昆西喜欢停下来夸夸其谈，或者离开主题，迂回曲折，最后再回到主题。这次他却自始至终紧扣自己的观点。这个观点是根本的和主要的。现在人们对这一观点的理解是否比在德·昆西的时代更深入或更广泛了呢？大可怀疑。

德·昆西说有两种文学：知识的文学和力的文学。前者的作用是教谕——即传达信息和思想；后者的作用是感化读者——即传达或唤起情感或行动。两者可能合二而一，而且经常是这样的；但

插图作者注："受鸦片梦困扰的德·昆西……罂粟在他的头上生长，罂粟中是牛津街的安——一位曾经是德·昆西朋友的小姑娘，而后德·昆西又失去了她的友谊。环绕在他脖子旁边的是正在敲鼓的死神，和在他梦中一再出现的形象——一条鳄鱼，……"

它们的作用和特点却泾渭分明。

知识的文学易于殒灭。一旦人们发现更加接近真理的知识，原先的知识的文学就不攻自破。他以艾萨克·牛顿的《原理》为例说明这一点。在20世纪我们看到，连牛顿的力学也受到新理论的挑战。可是德·昆西告诉我们，力的文学的伟大作品，“只要它们所用的语言存在或能够习而得之，它们就是不朽的”。这样的文学“合乎道德”和“酷肖自然”。它滋养了人类情感的伟大真实。

第二篇文章《论〈麦克白〉的敲门声》是德·昆西对力的文学中伟大一幕的解释——本文中指莎士比亚的《麦克白》。他告诉我们，他对“仁慈的邓肯”被谋杀后的敲门声所产生的肃穆效果一直感到困惑不解。为什么那样令人不寒而栗？他告诫我们不要相信他所谓的我们的“理解”，他是指我们想当然而不是实事求是地观察事物的习惯。然后他又回到《麦克白》，解释他是怎样等待，怎样“揪住这个问题不放”直到解决为止。一个被称作“威廉斯先生”的英国杀人惯犯的案子使他茅塞顿开。该案中也有敲门声。德·昆西明白了，我们与杀人犯“认同”，与他一样担心败露。接着他提出了一个精辟的见解，认为凶杀是凶手的情感经验。这篇文章的另一可取之处是，它是想象如何步步展开的绝妙的例子。

（米瑞恒 译）

知识的文学和力的文学

文学是指什么呢？照头脑简单的人们的流行说法，它是指一切印在书本上的东西。用不着借助逻辑就能推翻这种定义。可以很容易地让那些最没有头脑的人了解，文学概念中的一个基本因素是与人们的一般和共同利益相联系的。因此，凡是只与局部，或与专业有关，或仅局限于个人利益的内容的，即使以书的形式出现也不属于文学。这样，文学的定义就轻而易举地被缩小了，不过它也同样容易被拓宽，因为不仅许多已成书的内容算不上是文学，反过来许多货真价实的文学作品却永远进不了书本。基督教每周的布道多如牛毛，或警诫，或标举，或翻新，或安慰，或警醒，用以感化芸芸众生——然而能在图书馆占有一席之地者不上千分之十。还有戏剧，如英伦莎士比亚的戏剧精华，雅典城邦鼎盛时期舞台上所有的优秀剧目都被公众视为文学，它们在付梓之前好一段时间就通过观众的观看演出而“发表”了（从最严格的“发表”一词的意义上说）。这些剧作以演出的形式发表比费时耗资积年累月地抄写、印刷效果大得多。

因此，书籍并不意味着是一个内容涵盖相同，可与文学一词互换的概念，因为许多舞台的、法庭的或劝谕的文学（如讲演者或公共演说家的演说）可能永远不能付梓，而许多装订成书的东西却可能与文学无关。然而对流行的模糊的文学这一概念进行修正，如何更细致地区分文学的两个功能比如何更好地界定文学要重要得多。在那个我们总体上称为文学的这一社会大媒介中，可划分为能够融合并常常融合的两个单独的功能，但是也能够是相互隔绝，

自然适应相互排斥的个体。首先有知识的文学，其次有力的文学。前者的作用是教谕，后者的作用是感化：前者是舵，后者是桨或帆。前者揭示的仅仅是推论理解，后者可能最终揭示高级的理解，即理智的理解，不过总是依靠快感和同情。它能通向远方一个沐浴在拜伦勋爵称之为"干光"（无偏见）之中的目标。随之它就作用在并且应该作用在"湿光"（偏见）上并通过"湿光"而起作用，不然它就不成其为力的文学。这种"湿光"把自己包裹在人类的激情、欲望和快感的迷雾和闪光的彩虹里。人们极少思考文学的高级功能，以至于假如有人把传递信息说成是书的次要的或从属的目的，就会发现这是一个谬论。这种书的功能的划分使得这一谬论变得高尚，仅仅从这种意义上说它才是谬论。每当我们以普通的语言谈论寻求信息或取得知识时，在理解这些话时总把它们同某种全然新奇的东西联系在一起。可是在人类兴趣中占极其重要地位的是所有真理的崇高，而崇高以最平庸的眼光看来都不全然新奇。崇高以萌芽或潜在的原则形式在高尚的和平庸人的头脑中永远并存，需要培育但绝不能移植。能够移植是低级真理的一个直接标志。此外，还有比真理更珍贵的东西，叫做力，即与真理最大限度的契合。例如，儿童对社会有怎样的影响呢？通过怜悯，通过柔情，通过奇特的羡慕方式，以及这些情感本身同儿童的无助、天真和单纯连在一起，不仅使原始的爱心增加并不断更新，而且在上苍看来最珍贵的品质——例如引起宽容的脆弱，象征神圣的天真无邪，与世俗格格不入的单纯——都被保存在永久的记忆里。它们的理想不断得以更新。通过高级文学、即力的文学可以达到同样的目的。你从《失乐园》中能学到什么呢？什么都学不到。你从一本烹饪书籍中能学到什么呢？学到新东西，在每个段落都能学到以前不懂的新东西。可是你会因此就认为这本微不足道的烹饪书高于美妙的诗篇吗？你受惠于弥尔顿的不是任何知识，即使有一百万种这样的

知识，它们仍然是在同一世俗平面上前进的一百万步。你受惠于弥尔顿的是力，即发挥和扩大你同无限契合的潜在能力。在同无限的契合中，每次冲动，每次单独的输入都升腾一步，都如登着雅各的天梯从大地向神秘的天国上升一步。可是知识使人的前进自始至终都是在同一平面上，绝不会使你离开古老的大地一步；而力却使你迈出的第一步就是升腾，就是使你升入忘记大地的另一境界的运动。

通过一些巨大现象，如婴儿期，或在机遇与变化中前进的现实生活，或是通过诗歌、传奇等进行模仿把这些成分结合在一起的文学，人类情感得以渲泄和唤起。可以肯定地说，正如任何肉体的力、即肌肉的力弃置不用一样，所有这样的情感如长期不用都会渐渐枯萎衰竭。区别于知识的文学和力的文学在与人的这些巨大的道德能力的关系中存活并作为用武之地。它与人类最崇高的品质有关；因为《圣经》经文本身从来不屑以暗示或合作的方式处理仅仅靠推论理解的问题。当谈到人的智力时，《圣经》经文不说什么理解，而是说“理解的心”，使心这一巨大的直觉（或非推论的）器官成为与无限契合的能力充分得到发挥的人的同义语。悲剧、传奇、童话或史诗都能使正义、希望、真理、善心和报复的理想回到人的头脑里。不然这些理想（只凭日常生活中的实例来维持）就会因缺乏例证而失去活力。例如，什么是劝善惩恶？它不是因目的不同而区别于世人律例上的惩戒，因为那样就确定无疑是一种很坏的惩戒。它与普通法律惩戒的区别在于达到目的的程度不同。这种惩戒对达到的目的具有更大的权威性，因为它处理的不是世俗生活中难以驾驭的成分，而是它自己创造出来的，用的是完全可以根据自己的预想随心所欲地使用的材料。可以肯定地说，如果没有力的文学，这些理想只能以枯燥的概念形式在我们中间存在。而人的创造力在文学中释放出来，就能青春焕发，成为充满活力的行

动。最普通的小说，通过迎合人的恐怖和希望，人的是与非的天性来维持这些情感，并加快这些情感的表露。把这些情感调动起来就使它们不至于处于麻木不仁的状态。这样，最平庸的以委婉的手法感动和教谕（如果有教谕作用的话）的作家就优于所有仅仅教谕的作家。知识的文学中最杰出的作品也不过是昙花一现。这样的书是尝试性的，勉强获得一席之地（如果能够流行一时的话），只要把教谕内容略加修改或补充，甚至仅仅更好地重新组合在一起，马上可以把原书取而代之。而力的文学中最脆弱的作品如果能够流传的话，就在人们中间作为不能更改的成品而流传。例如，艾萨克·牛顿勋爵的《原理》一问世就是一部战斗性的著作，在它流传的各个阶段都得为它的生存而斗争：首先是关于绝对真理的论争。这一论争一结束，接下来就是真理形式的论争，即表述真理的方式的论争。一旦某位拉普拉斯或任何别的人在这本书的基础上越垒越高，他就成功地把它从阳光下投入腐败和黑暗。他用从这本书中获得的武器淘汰并毁掉这本书。因此牛顿的名字不久就仅仅成为nominis umbra（名字的影子），而他的著作作为一种活力转化成其他形式。相反，《伊里亚特》或埃斯库罗斯的《普罗米修斯》、《奥赛罗》或《李尔王》，《哈姆雷特》或《麦克白》以及《失乐园》，只要它们所用的语言存在或能够习而得之，它们就是不朽的，不需要以战斗去求生存。它们决不能被转换成新的形式。以新的形式即变种出现，即使在某些方面能改进原著都是剽窃。一台好的蒸汽机完全可以被另一台更好的取代。但是一座美丽的田园诗般的峡谷不能被另一座取代，同样，普拉克西特利斯的雕塑也不能被米开朗琪罗的雕塑所取代。这些作品的区别不在于它们的质量不同，而在于它们类别的差异。它们不是被看作在同一标准之下质量有差别，而是种类不同，如果说质量相同的话也是用不同的标准衡量而相同。人工美的不朽之作与天然的作品有一点相通：它们绝不会

全然互相重复，它们绝不会相似到没有差异；它们的区别不在于优、劣和程度的不同；它们的区别在于不能破译只可意会不可言传的一些方面，这种差异凭模仿捕捉不到，靠描摹的镜子反映不出来，用庸俗的比较的天平不能衡量。

（米瑞恒 译）

论《麦克白》剧中的敲门声

自我儿童时代以来，我对《麦克白》剧中有一点始终感到很大的迷惑。这就是：继邓肯被谋杀后而发生的敲门声，在我感觉上产生了一种我永远也无法说明的效果。这个效果是，敲门声把一种特别令人畏惧的性质和一种浓厚的庄严气氛投射在凶手身上；不论我怎样坚持不懈地努力，企图通过思考力来领悟这一点，但是多年来我一直不能领会为什么敲门声会产生这样的效果。

这里我暂停片刻，奉劝读者：当自己的思考力和自己心灵中任何另一种能力相矛盾时，绝不要理睬自己的思考力。不论思考力多么有用，多么不可缺少，单纯的思考力是人类心灵中最低下的能力，并且也是最不可靠的；但是大多数人却除了思考力外什么也不依靠。这样做，在日常生活中是可以的，但是为了哲学的目的，却是不允许的。我可以举一万个这样的例子，但我打算只举其中的一个。叫一个没有为了这种需要事先受过透视画法知识训练的人，用最简单的方法去画根据这门学科的原理所最常见的现象；例如，表现相互成直角的两面墙的效果，或者表现一个人从街道的一端看过去所看到街道两侧一排排房子的样子。在所有这些情况下，除非那个人碰巧曾经在图画里观察到画家是怎样产生这些效果的，否则他会完全无法产生即使是在最小的程度上与这些效果相近似的效果。但是为了什么原故呢？既然事实上他生活里每一天都看见这种效果。原因是：他让自己的思考力压制了自己的观察力。他的思考力并没有包含认识视觉规律的直观知识，因此也就不能向他提供任何理由，足以说明为什么一条已知的，并且可以

被证明的水平线，看起来却不像一条水平线；而一条与垂直线成小于直角角度的线，在他看来，却在表现他的一排房子都在倒塌之中。因此他就用一条水平线来画他的一排房子，当然也就不可能产生所要求达到的效果了。这就是许多例子当中的一个：在这种情况下，那个人不仅让自己的思考力去压制自己的观察力，而且，可以说，他断然允许自己的思考力去消灭自己的观察力；因为那个人不仅相信他自己的思考力所提供的证据，尽管这个证据和他的观察力所提供的证据相矛盾，而且（十分荒谬！）这个蠢才竟然毫不意识到他自己的观察力在任何时候曾提供过这样的证据。他不知道他自己曾经看到了（因此，就这一点来说，他的意识并没有看到）他生活里每一天都看到了的东西。

但是，言归正传，我的思考力并不能提供任何理由，足以说明为什么《麦克白》剧中的敲门声会产生任何直接的或反射的效果。事实上，我的思考力断然宣称敲门声不能产生任何效果。但我心里有数；我感觉到它的确起了效果；我等待着，并且抓住这个问题不肯放，直到更多的知识使我能够解答这个问题。终于，到了1812年，威廉斯先生在拉特克利夫大道初次登台表演，实践了那些替他赢得如此光辉和不朽声望的无可比拟的谋杀行为。① 顺便说一下，关于这些谋杀行为，我必须指出，在一个方面它们起了不良的作用，使谋杀艺术的鉴赏家变得口味太高，不能满足于从那个时期以来这个行业里的任何实践。在和他的谋杀行为的浓厚的深红色彩相形之下，其它一切谋杀行为都显得黯然失色；正像一位艺术爱好者有一次曾用一种抱怨的语调对我说，“自从他的时代以来，简直没有任何实践或值得一提的东西。”但是这种看法是错误的；因为

① 1811年12月，水手约翰·威廉斯在伦敦市中心拉特克利夫大道门牌29号房里杀害了马尔一家，12天以后，又杀害了威廉孙一家。这些谋杀案震动了伦敦全市。——译者

不可能期望一切人都生来就是伟大的艺术家，都赋有威廉斯先生的天才。人们或许记得在这些谋杀案件当中的第一个案件（马尔一家被害）里，当谋杀行为完成后不久，果真出现了与莎士比亚的天才所创造的情节完全相同的一个情节（有人敲门①）；一切高明的鉴赏家和最杰出的艺术爱好者一看到莎士比亚的这一设想被付诸实践，他们都承认莎士比亚的构思非常巧妙。那么，我们这里就有了新的证据，证明我不顾自己的思考力而相信自己的感觉，这样做是做对了；于是我又开始研究这个问题；终于，我找到了使自己满意的答案，我的答案是：在通常情况下，当人们的同情完全寄托在受害者身上时，谋杀是一件令人恐怖、厌恶的粗俗的事；那是因为这件事把兴趣专门投放在我们坚持生存下去这个自然的、但不光彩的本能上面；由于这个本能对最基本的自卫规律来说是必不可少的，一切生物的这个本能都属于同类（尽管程度不同）；由于这个本能抹煞了一切区别，并且把最伟大的人物降低到"被我们践踏的一只无知的甲虫"② 的地位，因此这个本能所显示的人性处于十分卑贱、可耻的状态。这种状态不会符合诗人的要求。那么，他该怎么办呢？他必须把兴趣投放在凶手身上。我们的同情必须在他的一边（当然我说的是由于理解而同情，通过这种同情我们能够体会他的感情，并能理解这些感情，而不是一种怜悯或赞许的同情③）。在被害者身上，一切思想斗争，激情和意图的一切涨落，都

① 马尔家一名女仆为准备晚餐出门买牡蛎，归来时曾敲门。——译者

② 引自莎士比亚《一报还一报》1 剧，第 3 幕，第 1 场，第79行。——译者

③ 在一个一目了然的情景下，我必须提防，并对我所用的字眼加以解释，这样做看来几乎是荒谬可笑的，但却成为必要的了。这是因为目前"同情"（sympathy）这个词如此普遍地被滥用。根据这种用法，不照它的本义解释为使别人的感情（不论是仇恨、愤怒、爱情、怜悯，或是赞许）在我们自己心灵里重现这一行动，却把它用作仅仅是怜悯这个词的同义词；因此许多作者不说"同别人一起感受"（"sympathy with another"），而采取了"对别人同情"（"sympathy for another"）这个荒诞的用法。——作者原注

淹没在压倒一切的恐惧之中；立即死亡的恐惧"用它的令人惊呆的权杖"① 袭击他。但在凶手——诗人情愿屈尊描绘的凶手——身上，必须有某种强烈感情的大风暴在发作——妒忌、野心、报复、仇恨——这种感情风暴会在凶手的内心制造一所地狱；我们将研究一下这所地狱的情况。

为了满足自己巨大、丰富的创造力，莎士比亚在《麦克白》剧中介绍了两个凶手：正像经常出现在他的笔下那样，这两个凶手具有显著的区别：尽管麦克白的思想斗争比他妻子的要大，尽管他不像她那样凶残，尽管他的感情主要是受她的感染而得来，但是，由于他们两人最后都牵连在谋杀犯罪之中，最后势必应假定二人都有杀人之心。诗人必须把这一层表达出来；为了这一层本身的缘故，也为了使这一层与他们的受害者"仁慈的邓肯"的不冒犯别人的个性形成更为相称的对照，为了充分说明"害死他是最造孽的事"②，诗人必须特别有力地把这一层表达出来。诗人必须使我们感到人性——也就是，散布在一切生物心中，极难从人身上完全排除掉的仁爱与慈悲的神圣性格——已不存在，消失了，熄灭了，而被恶魔的性格所代替。鉴于这个效果已在对话和独白本身里惊人地达到了，它最后又通过我们所讨论的那个手段而趋于完善；这个手段就是我现在要请求读者予以注意的东西。如果读者曾亲眼看见自己的妻子、女儿或姐妹昏厥过去，不省人事，他或许曾注意到在这样一个场面，最感动人的时刻就是那一刹那，当一声叹息和一丝微动宣告暂停的生命又重新开始了。或者，如果读者曾到过一个大都市，那天适逢某位举国崇拜的大人物安葬，灵车以隆重的仪式运往墓地。这时读者偶然走近灵车经过的道路。当时街上一片寂静，

① 引自弥尔顿《失乐园》，第10章，第294行。——译者

② 引自莎士比亚《麦克白》，第3幕，第1场，第66行和第1幕，第7场，第20行。——译者

行人绝迹，日常事务暂告停顿。在这样的气氛中，如果读者曾强烈地感到那个时刻占据人们心灵的深刻的关切——如果他又突然听见嘎嘎的车轮声离开那个场地，打破了死一般的沉寂，同时宣告那短暂的幻影消散了，他会意识到他对人间日常事务暂时完全停顿的感觉，在任何时刻也没有像当停顿结束，人生各项事务突然又重新开始的那一时刻那样强烈，那样有感染力。一切施加于任何方向的作用可以用反作用来加以最好的说明和衡量，更好地为人们所理解。现在把这个道理应用到《麦克白》剧中的情况。在这个剧中，正像我说过的那样，诗人必须把人性的退场和魔性的上台表现出来，使人们能够感觉到。另一个世界出现了；诗人把凶手们置于人间事务、人间意图、人间欲望的范围之外。他们的形象改变了：麦克白夫人"失去了女性""(unsexed)"①；麦克白忘记自己是女人生的；两人都符合恶魔的形象；魔鬼世界突然被显示出来了。但是这一层应该怎样表达，使人一目了然？为了使另一个世界出现，我们这个世界必须暂时消失。诗人必须把凶手们和谋杀罪与我们的世界隔离开来——用一道极大的鸿沟把他们与人间日常事务的河流相切断——把他们关闭、隐藏在秘密、深奥的地方；诗人必须使我们感觉到日常生活的世界突然停止活动——入睡——精神恍惚——陷于可怕的休战状态；诗人必须把时间毁掉；取消与外界事务的联系；一切事物必须自我引退，进入深沉的昏睡状态，脱离尘世间的情欲。因此，当谋杀行为已经完成，当犯罪已经实现，于是罪恶的世界就像空中的幻景那样烟消云散了：我们听见了敲门声；敲门声清楚地宣布反作用开始了；人性的回潮冲击了魔性；生命的脉搏又开始跳动起来；我们生活于其中的世界重建起它的活动；这个重建第一次使我们强烈地感到停止活动的那段插曲的可怖性。

① 在下狠心谋杀邓肯之前，麦克白夫人曾祈求地狱里的魔鬼使她的心失去女性("unsex me here")——引自《麦克白》，第1幕，第5场，第42行。——译者

哦，伟大的诗人！您的作品不像其他人的作品那样，单纯是，仅仅是伟大的艺术品；它们还像自然现象，像太阳和海洋，星星和花朵；像霜和雪，雨和露，雹暴和霹雳。学习您的作品，我们必须使我们自己的思考力和理解力完全顺从您的指挥，我们必须完全相信您的作品增一分则太多，减一分则太少，相信您的作品里没有无用的或不起作用的东西——而且我们还必须完全相信，我们在发现您的过程中前进得愈远，就愈能看到许多证据，证明在粗心的读者看来仅仅是偶然或巧合的地方，却有您的精心设计和前后呼应的安排！

（李赋宁 译）

托马斯·斯特恩斯·艾略特

1888—1965

托马斯·斯特恩斯·艾略特1888年9月26日生于美国密苏里州的圣路易斯。他的祖父创立了该市第一个唯一神教会以及华盛顿大学。他的父亲是一位成功的商人。在7个孩子中汤姆（托马斯的昵称）最幼，他从小认真严肃，喜爱读书。

艾略特先后就读于圣路易斯的史密斯学校和波士顿附近的弥尔顿学校。他18岁进入哈佛大学。他才华出众，勤奋好学，3年完成本科学业，第4年取得硕士学位。对他影响最大的教师是乔治·桑塔亚那，欧文·白璧德和伯特兰·罗素。

他赴巴黎大学游学一年，在那里创作了第一首重要诗歌《普鲁弗洛克的情歌》。他回到哈佛继续研究哲学。1914年艾略特获得奖学金赴德国。第一次世界大战爆发后他到了英国。除了几次短期的出访，他在英国度过余生。

在英国，艾略特先是教书，后来到银行供职，利用晚上的时间潜心读书和写作。然后他在一家出版社担任编辑。

伯特兰·罗素把他介绍给布卢姆斯伯里团体① 的成员，他立即被视为一位出色的作家。莱纳德和弗吉妮亚·伍尔夫的霍加思书局于1922年出版了他的《荒原》。这首诗常被人们认为是20世纪最重要的英文诗。

---

① 英国一些作家、艺术家在1907至1930年间常活动于伦敦大英博物馆附近的布卢姆斯伯里地区，固以为名。——译者

1927年，艾略特加入英国国籍，并进入了圣公会。1928年，他出版文集《为兰斯洛特·安德鲁斯》。在书中，他首次公开宣称信仰圣公会高教。他的大部分诗作（如《灰星期三》，1930年）和后期创作的诗剧反映了他的宗教观和他与传统文化的联系。作为一位诗人，他的最伟大的成就之一是出版于1943年的《四个四重奏》。

艾略特的第一位夫人维芬·海·伍德死于1947年。1957年他又娶爱斯梅·范莱丽·福莱彻为妻。1965年1月4日，艾略特在伦敦逝世。

1948年，艾略特被授予诺贝尔文学奖。他还荣获很多世界著名大学的名誉学位以及英国最高的荣誉——功绩勋章。

在一句常常被人引用的话里，艾略特把自己说成"文学上的古典主义者，政治上的保皇派，宗教上的圣公会高教派"。这三重身份中的两种——古典主义者和圣公会高教派——反映在本书所收的论文里。

"但丁和莎士比亚平分了现代世界，"艾略特写道。接着指出他心目中两者的差别。他说："莎士比亚对人类情感的表现具有最大的广度；但丁的表现则具有最大的高度和深度。"莎士比亚表现的范围确实比任何诗人都宽广。艾略特在评但丁的论文里试图向我们揭示，但丁这位意大利诗人通过从地狱到天堂的旅行比莎士比亚钻得更深、登得更高。艾略特的论点令人信服。

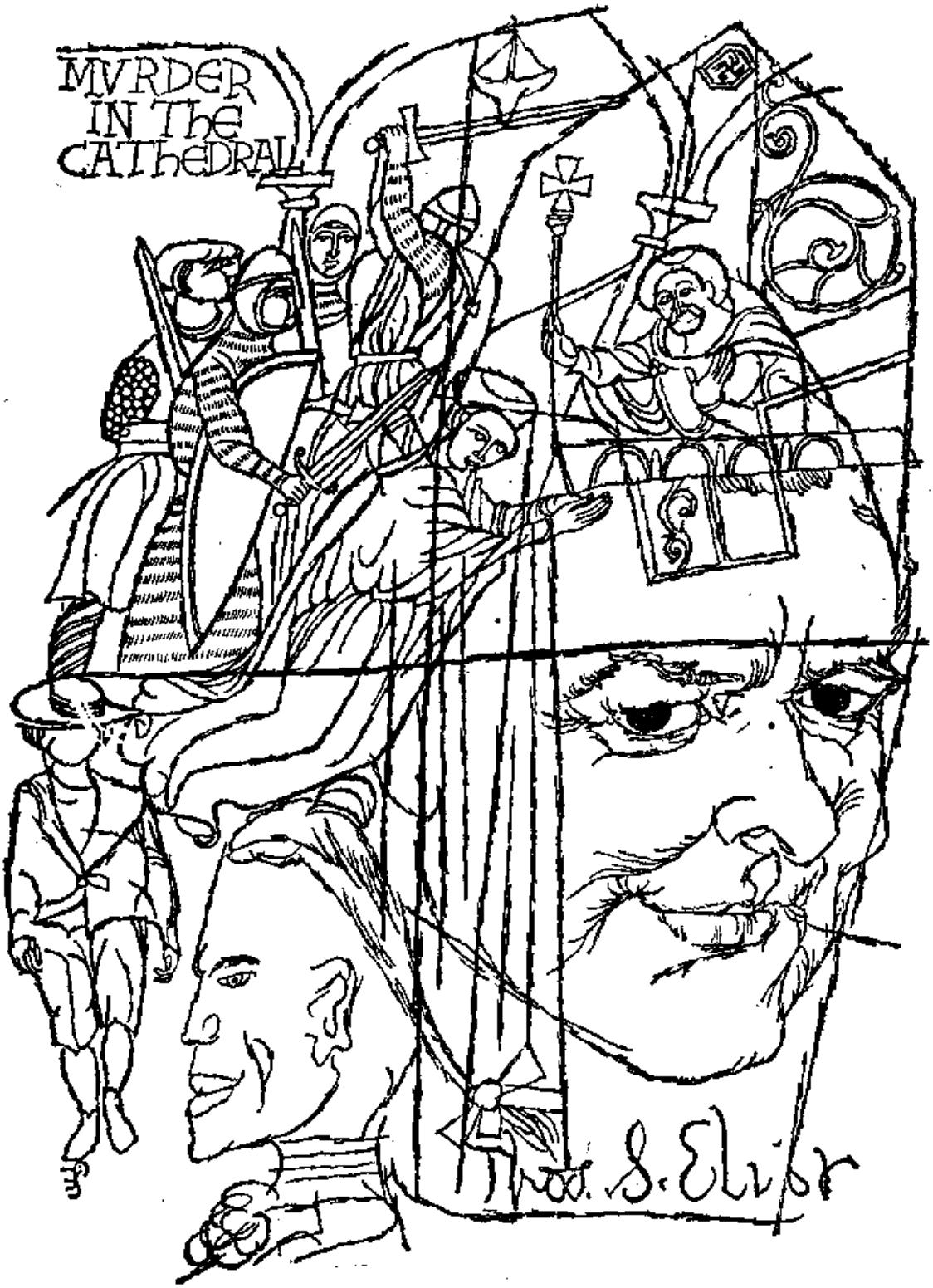
艾略特说但丁是容易读的。这容易指的是艾略特相信一切优秀的诗都是易读的——它们在被读懂前就与人们心心相通。这听来像是悖论，但确实如此。艾略特想说的是，但丁的《神曲》对每一位读者来说都有一种直接而基本的意义。那是人人都能领悟的一个故事。

正如艾略特所言，《神曲》也是一个寓象，是“一个巨大的比喻”。艾略特表示，要充分理解这比喻的涵义是不可能的。《神曲》是最伟大的文学创作之一。“大部分诗不能使人终生不忘，就像人的大部分激情不能使人终生不忘一样：但丁的诗篇是那些使人终生难以忘怀的诗中的一部分。”因此，但丁既容易又极其难读。这是两条评断诗是否伟大的标准。

艾略特在《传统与个人才能》的开篇提出另一条悖论。他表示，真正有新意的诗人必须具有他所说的历史意识。艾略特写道：“这种历史意识既意识到什么是超时间的，也意识到什么是有时间性的，而且还意识到超时间的和有时间性的东西是结合在一起的。有了这种历史意识，一个作家便成为传统的了。这种历史意识同时也使一个作家最强烈地意识到他自己的历史地位和他自己的当代价值。”

艾略特接着说，以往的伟大艺术以某种秩序的形式存在，任何重要的新作品必须成为那秩序中的一部分。他解释道：“谁要是赞成关于体系，关于欧洲文学、关于英国文学的形成的这一概念，谁就不会认为这种提法是荒谬的，即在同样程度上过去决定现在，现在也会修改过去。”这极其新颖的观点由艾略特的秩序说出来。当然，他并不认为创作一部新作品能改变莎士比亚的诗行。但是，如果一部新作配得上在欧洲诗的传统里占有一席地位，那么它的存在将微妙地改变我们对莎士比亚的看法和理解。就此意义而言，艾略特完全有理由说，“认识了这一点的诗人将会意识到任重道

插图作者注：“用线条表现的艾略特的肖像，中世纪风格的背景，是《大教堂谋杀案》的一个场景。下面的两个人物均出自青少年时期的艾略特……左边，孩童时的作家；中间是艾略特在9岁时画的乔治·华盛顿的素描画的摹本。”


MURDER
IN THE
CATHEDRAL
T. S. Eliot

远”。

阐述了这个观点后，艾略特提出了一个更重要的观点。他说，“诗歌不是感情的放纵，而是感情的脱离；诗歌不是个性的表现，而是个性的脱离。”他说最好的诗“是有意义的感情的表现，这种感情只活在诗里而不存在于诗人的经历中。”单纯的个性乏味、渺小。新奇比重复可取，但是两者跟真正的艺术、即非个人的艺术相比，都是次要的。

（陆建德 译）

但　丁

I. 《地狱篇》

根据我自己鉴赏诗的经验，我总是感到在读一首诗之前，关于诗人及作品了解得愈少愈好。一句引语、一段评论或者一篇洋洋洒洒的论文很可能是人们开始阅读某一特定作家的起因，但是对我来说，细致地准备历史及生平方面的知识，常常会妨碍阅读。我并不是为学识浅薄辩解；我也承认，把这种经验固定成箴言，运用于拉丁文和希腊文研究是非常困难的。但是，对于使用相同语言，甚至使用一些其他现代语言的作家来说，这种做法是可行的。至少，出于欣赏诗的需要而想获得学识胜于因为获得了学识而欣赏诗。我还根本不能正确地译两行法文诗的时候，我就已经非常喜欢某些法国诗了。对于但丁的诗来说，这种欣赏和理解之间的差距就更大了。

我并不是劝人先读但丁的诗，后学意大利文法，但是在我们以极大的愉快——也就是说，以我们能够从别的诗中得到的同样强烈的愉快——阅读他的一些诗之前，有大量的知识确确实实是不必要的。我这样说是想避免可能出现的两种极端的批评意见。有人可能会说对但丁诗作的构想、哲学、隐含的意义加以了解，是鉴赏但丁的诗所不可缺少的；而另一些人可能会说这些都是不相干的，他的诗作中的诗是独立的，欣赏诗不需要研究构造，后者能够帮助作者写作，但是不能帮助读者欣赏诗。第二种错误更为普遍流行，也许这就是为什么许多人对《神曲》的了解只局限于《地狱

篇》，甚至只局限于其中几节的缘故。对《神曲》的欣赏是一个持续的过程。假如你从一开始就一无所得，那么，你可能在读完全篇之后也不会有什么收获；但是如果在你最初对它进行评解的过程中，不时有某种诗的强烈的激情使你直接受到震动，那么除了懒惰外什么也无法熄灭你心中想要更深、更深地了解的欲望。

在某种意义上，但丁的诗非常明白易懂，这是他的诗使人感到意外的地方。这证实了（这是一种正确的证实，我不是说它的逆证也总成立。）真正的诗在被理解之前确实能够传达某些东西。这种印象能够随着了解的知识越来越多而得到验证。在阅读但丁以及其他一些使用我不熟谙的语言写作的诗人时，我发现这样的印象决不是凭空想出来的。换句话说，它们的产生不是由于误解，或者捕风捉影，或者诗句恰好唤起了我对往昔情感的回忆。这种印象是新产生的，我相信，它是"诗的情感"客观地产生出来的印象。还有更详细的理由可以解释为什么初读但丁诗时会有这样的经验，以及为什么我说他的作品比较容易读懂。我并不是说他写的意大利语非常简单，因为事实并非如此；我也不是说他的诗的内容简单或者总以简单的方法表达出来。他的表达形式常常是极为浓缩的，因而三行诗句的意思需要一大段话才能解释清楚，一个典故需要一页文字才能阐明。我心里想的是，在某种下面我要解释的意义上（因为下面这个字本身不能告诉我们什么），但丁是所有现代语言中最具普遍性的诗人。这并不是说他是"最伟大的"，或者他是最广博的——莎士比亚的作品更丰富、更细腻。但丁的普遍性并不单是他个人的事。意大利语言，尤其是但丁生活的那个时代的意大利语言，由于直接产生于具有普遍性的拉丁语而获得了许多优势。莎士比亚和拉辛所能使用的语言具有更大的区域性。这也不是说英语和法语当作写诗的媒介不如意大利语。然而中世纪后期的意大利方言在文学表现上还非常接近于拉丁语，这是因

为使用这种语言的人，例如但丁，都使用拉丁语接受过哲学和其他抽象学科的训练。中世纪的拉丁语是一种非常优美的语言；人们用它写出了优美的散文和诗歌；它具有高度发达的、富于文学性的世界语的特质。如果你阅读用英语、法语、德语或者意大利语写的现代哲学，那么不同民族和种族的思维差异会给你留下深刻的印象：现代语言往往割裂抽象的思维（数学是现在唯一具有普遍性的语言）；但是，中世纪的拉丁语往往强调不同种族，不同国度的人民思维上一致的地方。在我看来，但丁所使用的佛罗伦萨语言中就存在这种普遍的语言所具有的某些性质；如果（佛罗伦萨语）有区域性的话，那似乎是强调普遍性的区域性，因为它不受现代种种民族性的影响。如果我们希望欣赏法国诗或德国诗，我想我们需要与法国人或者德国人的心智具有同感；但丁确实是一个意大利人和一个爱国者，但是他首先是一个欧洲人。

这种语言之间的差别是但丁的诗之所以"明白易懂"的原因之一。我们能够用更具体的表达形式来讨论这种差别。但丁的文体具有一种特殊的明晰——一种不同于智性明晰的诗的明晰。思想可能是隐晦的，但是文字是明晰的，或者更准确地说，是透明的。英国诗的文字只有一种模糊性，这是英国诗的美的一部分。我并不是说英国诗的美仅仅是所谓的文字的美而已。实际上是因为文字能引起联想，相互关联的文字群又会引起联想，这种联想是一种地方性自我意识，因为它们是某一特定文明的产物；其他现代语言的情况也一样。尽管但丁所使用的意大利语在本质上和今天的意大利语是相同的，但是在这种意义上，它不是一种现代语言。但丁的文化不是哪个欧洲国家的文化，而是欧洲的文化。当然，对于但丁同宗教改革前和文艺复兴前的其他伟大诗人，著名的有乔叟和维永，所共有的那种语言上的直接性我也意识到了。毫无疑问，这三人之间有某种共同的东西，我相信崇拜其中一位诗人的人也一

定会崇拜另外两位诗人；毫无疑问，文艺复兴之后整个欧洲的诗风都倾向于模糊或浓缩。但是但丁的明晰性和普遍性远远超过了维永和乔叟所具有的这些品质，尽管它们是相似的。

对于一个意大利语不太好的人来说，但丁之所以“明白易懂”还有其他的原因：但是都同下面这个核心原因有关，即在但丁生活的时代，尽管欧洲有其种种纷争和丑恶，但是在精神上要比我们现在所能想象的统一得多。使国家和国家相分离的并不只是凡尔赛条约；民族主义早在这之前就已诞生；对我们这一代人来说，分裂的过程在那个条约中达到了高潮，但在但丁生活的时代之后不久就开始了。但丁之所以“易懂”，原因之一将在下面加以阐述——但是我得先谈一下别的问题。

我必须解释我之所以说但丁“明白易懂”的理由，而不是谈论他的“普遍性”。后一个词使用起来要容易得多。但是我不希望别人认为我声称但丁具有莎士比亚、莫里哀或者索福克勒斯所不具有的普遍性。但丁并不比莎士比亚更普遍：尽管我感到我们能更正确地理解但丁，而比较之下，一个外国人理解其他那几位作家的正确程度就要差一些了。莎士比亚，或甚至索福克勒斯，或甚至拉辛和莫里哀，处理的材料和但丁的材料具有同样普遍的人性；但是他们只能用更具区域性的方式来处理它。正像我所说过的那样，但丁的意大利语在感觉上非常接近于中世纪的拉丁语：但丁和他那个时代其他学者所读过的中世纪哲学家中包括圣·托马斯（意大利人），圣·托马斯的前辈阿尔贝特斯（德国人），阿比拉德（法国人），以及住在圣·维克多的休和理查德（他们是苏格兰人）。为了了解但丁不得不使用的媒介，我们来看一下《地狱篇》的前几句诗：

在我们人生之旅的中途，
我迷失在幽暗的树林里，
再也找不到笔直的道路。

试将这几行诗同描写引导邓肯进入麦克白的城堡的那几行诗相比较：

这座城堡的位置很好；
一阵阵和煦的微风
轻轻沁入我们微妙的感官
这夏天的客人
巡视庙堂的燕子，也在这里
筑下温暖的巢居，足以证明
空中正飘着一种诱人的香味；
檐下梁间、墙头屋角，鸟儿把它们变成
自己栖身的吊床和生育的摇篮；
它们生息繁殖的地方，我感到
空气非常鲜美。

我并不是认为我们能够理解但丁诗中的一切，甚至理解每一行诗的一切，就像一个有教养的意大利人那样。但是我坚持认为把莎士比亚译成意大利语要比把但丁译成英语遭受更大的损失。一个外国人怎么能在他自己的语言中找到恰当的文字来传达我们常常在莎士比亚的诗句中感到的那种明晰性和模糊性的组合呢？

我并不是在讨论但丁的语言和莎士比亚的语言到底哪个更优越，因为我认为这个问题是不存在的；我只是说语言上的差别使外国读者更容易读懂但丁。但丁的长处不是由于他有更大的天才，而是由于他进行创作的时候欧洲多少还是一个整体。即使乔叟或维永恰好和但丁处于同一个时代，他们无论在语言上还是在地理上也不会比但丁更接近于欧洲的中心。

但是但丁之所以简单还有另外一个具体的原因。他不仅在思维方法上与当时整个欧洲和他有同样文化的人相同，而且他所采用的表达方式在当时整个欧洲也是共同的，大家都能理解的。在

这篇论文中，我不想深入探讨如何阐释但丁作品中的寓象问题，这方面人们众说纷纭。对于我要达到的目的来说，重要的是寓象这种明确的方法并不是只局限于意大利；另外，表面上似非而是的是，这种方法会使作品简洁明畅。我们往往把寓象看作是一种令人烦倦的文字游戏。我们往往把它同乏味的诗作（最多也只是《玫瑰之歌》之类）联系在一起，而在伟大的诗作中又把它看作是不相干的。就但丁这样的诗人来说，我们所忽略的正好是使诗体趋于明晰的特定功能。

我并不是提倡读者在初读《地狱篇》第1章时，就要弄清“豹子”、“狮子”和“母狼”指的是谁。事实上，一开始不知道或不关心它们意味着什么可能更好些。我们不应该特别考虑意象的含义，而应该考虑那种使人想用意象表达自己思想的反向过程。我们必须考虑那种出于天性和习性往往使用寓象表达自己的心灵：而对于一位名副其实的诗人来说，寓象意味着清晰的视觉意象。如果清晰的视觉意象再被赋予某种含义，那么它的强度就会大大加强——我们不需要知道这种含义是什么，但是在我们意识到意象存在的同时，我们必须意识到这种含义也是存在的。寓象只是写诗的一种方法，但是它是一种具有极大优点的方法。

但丁的想象是视觉性想象。它不同于现代静物画家的视觉性想象：但丁生活在一个人们还能够看到幻象的时代，在这种意义上，他的想象力是视觉性的。它是当时的一种心理习惯；我们已经不记得它的诀窍了，但是那一定是和我们的一样灵验的诀窍。我们除了梦幻之外一无所有，我们已经忘了看见幻象——人们今天认为只有反常的和没有教养的人才会看见幻象——曾经是一种更有意义、更有趣味和更有修养的梦想。我们想当然地认为梦从下方跃出：也许正因为如此，我们的梦的质量受到了损害。

此刻，我只要求读者——如果他能够做到的话——把一切关

于寓象的偏见都从他的思想中清理出去；并且至少承认寓象不是一个能使没有灵性的人写出诗来的技巧，而确实是一种精神习惯。天才地利用这种精神习惯能造就伟大的诗人、伟大的神秘主义者或者伟大的圣人。而正是这种寓象使得甚至意大利语都不太好的读者也能欣赏但丁。语言各不相同，但是我们的眼睛是一样的。寓象并不是意大利所特有的风习，而是欧洲各国普遍采用的方法。

但丁的用意是想让我们看见他所看见的东西。因而他使用了非常简单的语言，很少用隐喻，因为寓象和隐喻在一起很少有谐调的时候。顺便说一下，他的比拟具有一种独特性，非常值得注意。

《地狱篇》杰出的第15章中有一个非常著名的比拟或者明喻。马修·阿诺德曾经提到过这个比拟，并予以高度的赞扬。它具有但丁运用这些修饰方法的特点。但丁正在讲述那些地狱中的人群，他们在昏暗的光线下盯视着他和他的向导：

他们都（蹙起眉头）盯着我们
像老缝工端视针眼一样。

这种明喻只是为了让我们更加清楚地看到但丁在前几行中所写的情景。

她好像睡着了，
仿佛要用媚力坚牢的罗网
捕捉又一个安东尼。

莎士比亚的意象要比但丁的意象复杂得多，也比表面上看起来的更加复杂。莎士比亚的明喻总带有一种文法形式（例如“仿佛”），不过“用罗网捕捉”当然是隐喻。而但丁的明喻只是为了让你看清那群人的模样，是解释性的，而莎士比亚的形象与其说是收缩性的，还不如说是扩展性的；它的目的是要在你所看到的东西（不管是在舞台上的或者是在你的想象中的）之外，再使你想起克莉奥佩特拉的那种主宰了她自己以及世界历史的魅力，使你想起她的那

种魅力是多么强大，甚至在她死后还能使你感到它无处不在。莎士比亚的意象变化不定，如果对英语没有深悟的了解，的确不太容易体会。在能够创造出这样的意象的人之间，不存在谁更伟大的问题。但丁的整首诗，我们不妨说就是一个庞大的隐喻，因此在他的诗中也就没有必要使用太多的隐喻了。

我们有更加充分的理由认为，读者应该首先一部分一部分地熟悉但丁的诗作，甚至仔细品味他自己在一开始时就特别喜欢的那些部分，因为假如我们对整首诗没有一定的了解，那我们就不可能完全理解每一部分的重要意义。除非我们上升到至高的天堂，并且再从那里返回来，否则我们是不能理解地狱门上的那些话的：

正义感动了我的创造者；
创造我的是神的力量，
至上的智慧和原始的爱。

但是和大多数读者一样，我们一开始就能够充分地理解关于巴奥罗和弗兰西斯加的那段最初的插曲，我们因而被深深地感动，就像我们读某些其他的诗一样。这个插曲是由两个明喻引出的。这两个明喻和我刚才引用的那个一样，是解释性的：

好像在寒冷的季节里，
大群的欧椋鸟，
密集地飘浮在空中；
……
又像天空中的鹤群，
唱着哀歌，排成长长的一线；
我看到哀恸的阴魂
恸哭着被狂风吹刮而来

虽然我们并不理解但丁所赋予的意义是什么，但是我们能够看到并感觉到那对迷失的情人所处的境况。如果我们只读这样的一段

插曲，我们从中得到的收获不会亚于阅读莎士比亚的一整部剧所得到的收获。我们不能期望通过一次阅读——当然也不能通过阅读某一部剧——就能理解莎士比亚。如果按照顺序来看莎士比亚的剧作，它们之间有某种联系；莎士比亚的剧作像块带图案的大地毯；甚至想对此图案作出自己个人的阐释也得花好几年工夫。莎士比亚本人也不一定知道那是什么。也许那个图案比但丁的更大，但是没有但丁的清晰。我们能够完全读懂下面这些诗句：

有一天，为了消闲，我们一起读
兰斯洛特苦恋的故事；
只有我们两个人，毫无疑惧。
好几次这书使我们不禁
默默相视，脸色都变了；
但使我们屈从的只是一瞬间。
当我们读到那微笑的嘴唇
怎样被她的情人亲吻的时候，
他，永远不会离开我的他
颤栗着吻了我的嘴唇。

如果我们把这段插曲放到整个《神曲》中，再看看这两位情人所受到的惩罚是怎样同所有其他的惩罚以及洗罪和奖赏联系在一起的，我们就能更好地理解弗兰西斯加那句话中所蕴含的微妙心理。

要是宇宙之王是我们的朋友……

或者这一句：

爱，永远不会为被爱的人提供爱的理由……

或者已经引用过的那一句：

他，永远不会离开我的他……

在第一次阅读《地狱篇》的过程中，我们看到一系列幻觉的、但又是清晰的意象，这些意象首尾一致，每一个都进一步加强了前一个；

以及一些一闪而过的人物由于完美的语句而使人难忘，例如骄矜的法利那太·德格列·乌勃提：

他昂首挺胸站立起来，

似乎对地狱极端轻蔑。

另外还有某些较长的插曲，它们各自都令人难忘。我认为初次阅读时给我们印象最深的包括下列这几段插曲：关于勃鲁内托·拉铁尼的那段(第15章)，关于尤利西斯的那段(第26章)，伯特朗·德·博恩(第28章)，亚当谟·特·伯伦西亚(第30章)，以及关于乌哥利诺的那段(第33章)。

虽然我认为跳读是不对的，而且我发现在通读的过程中依次读到这些插曲要好得多，但是这些插曲毫无疑问是我记忆所及的《地狱篇》中最先使我叹服的部分。尤其是关于勃鲁内托和关于尤利西斯的那两段，我读它们时并不了解其中的引语或者典故。而且我们很可以将这二段放在一起：因为在第一段中但丁描绘了一个受人敬爱的艺术大师，在第二段中他重造了一个古代史诗中的传奇人物；然而两者都具有意外这种特质，坡认为这种特质是诗所不可缺少的。这种意外的特质在第15章的最后几行诗中得到了最高的体现；这几行诗写但丁挥别他所敬爱的、但受到诅咒的先师：

然后他转过身来，宛若

为了争夺维洛那的绿布

而跑过田野的赛跑者，而他

似乎是得胜者，而不是失败者。

人们不需要知道这场为了赢得一块绿布而进行的赛跑是怎么一回事，就能被这些诗句所打动；勃鲁内托这样深深地堕落在地狱中，而但丁却使他“像得胜者那样奔跑”，惩罚因而被赋予一个唯有最伟大的诗作才具备的特质。尤利西斯被卷入火海，火舌像猛兽的

巨角：

那团古火中较大的尖角
开始摇晃起来，喃喃说着，
正像和逆风争斗的烈焰。
然后那火尖儿忽前忽后，
就像说着话的舌头，
吐出一个声音，说："在靠近
加厄太的地方，瑟西把我幽禁了一年多，
当我离开她时……"

因此，尤利西斯纯粹是诗的想象力所创造出来的人物，我们不需要借助于地点、时间和《神曲》的结构就能理解他。我们最初可能感到关于尤利西斯的这一段插曲只是暂停基督教任务的但丁所做的一次远足、一次无关的行动、一次自我忘情。但是当我们读完全诗后，我们才知道但丁是多么巧妙而令人信服地用过去不久的历史人物、传奇和圣经中的人物，以及古代传说中的人物来恰当地表现现实生活中的人物，如他的同代人、朋友，以及敌人。人们一直指责或者嘲笑但丁，说他为了满足个人的怨恨，把他所知道并憎恨的人打入地狱；但是这些人，正像尤利西斯那样，在整体上是经过变形了的；因为无论是现实中的人还是非现实中的人都是代表罪孽、受苦、过失和美德的类型，并且都成了同样现实的同时代人。尤利西斯这一节特别"易读"，我想，这是因为其中的叙述是连续而直接了当的，又因为对一个英国读者来说，把这一段插曲同丁尼生写尤利西斯的那首诗——一首写得很完美的诗——相比较是有益的。值得一提的是，但丁的诗在简朴方面远远超过了丁尼生的诗。像大多数诗人一样，甚至像大多数我们称之为伟大的诗人一样，丁尼生不得不使用一定量的强制力才能达到他的效果。

呻吟着，翻滚着，发出许多声音，

这行描写大海的诗是货真价实的丁尼生和维吉尔式的作品，和但丁的作品相比未免显得太“诗意盎然”了，算不上是优秀的作品。（只有莎士比亚才能如此“诗意盎然”而不产生任何堆砌的效果，或者分散我们对主要问题的注意力：

收起你们明晃晃的剑，否则露水会使它们生锈。）

尤利西斯和他的同船伙伴们穿过赫拉克勒斯的两根石柱，那个“狭窄的关口”：

那里赫拉克勒斯刻下标记
因此人们不敢再向前进。
……
“兄弟们，”他说，“你们历尽了
千难万险才抵达西方；
在你们残存的五官
还清醒的时刻，别放弃啊
追寻太阳背后
那绝无人迹的世界。
想想你们的天性，
你们生出来不是为了像走兽般活着，
而是为了追求美德和知识。”

他们继续前行，突然间

远处出现了一座
褐色朦胧的山；我生平似乎
还没有见过这样高的山。
我们欢欣，可是转瞬
欢欣就化为悲哀：
从新陆地吹来了风暴，

打击着我们的船头，
风暴三次将我们的船旋卷在海水中；
第四次使船尾翘了起来，船头没入水里，
另一端非常高兴；海水完全将我们淹没了。

在但丁的笔下，尤利西斯的故事读起来像一篇明白晓畅的浪漫作品，一篇引人入胜的海客奇谈；而丁尼生笔下的尤利西斯首先是一个自我意识极强的诗人。但是丁尼生的诗写得很平淡，它只具有两个维度；其中包含的东西不会多于一个对文字美有所感觉的普通英国人所能看到的一切。我们并不需要一开始就知道诗中的山是什么山，或者"另一端非常高兴"这些字的含义是什么，就能感觉到但丁的作品具有更深一层的意义。

值得再次指出的是，但丁在他的历史人物中至少引入一个甚至对他来说也仅仅是虚构的人物，这样做是非常正确的。因为，在但丁选择受诅咒的人物这一方面，《地狱篇》是不存在气量狭小或者主观固执等问题的。这使我们注意到地狱不是一个地方，而是一种境界；人类受着他想象出来的人物的诅咒或者祝福，就像他受到现实中的人的诅咒和祝福一样，虽然地狱是一种境界，但是我们必须通过感觉意象的具体化才能想象到，或许才能体验到这种境界；以及尸体的复活也许具有一种比我们所能理解到的更深的意义。但是这些都是在读了许多遍之后才能获得的感想；首次欣赏某一首诗时，是不需要这些的。

对于一首诗的体验既是瞬间的，又是终生的。这就像我们同其他人之间比较深刻的交往一样。最初，或者是早期有这样一个独特的时刻，我们会感到颤懔和惊讶，甚至恐怖（我是你的上帝）；这是一个永远不会忘却的时刻，但是这时刻也永远不可能完整地再现；然而，如果这一时刻不能在一个更大的经验整体中保持活力，那么它就会变得毫无意义；这一时刻在一种更深沉、更宁静的

感情中生存下来。大部分诗不能使人终生不忘，就像人的大部分激情不能使人终生不忘一样：但丁的诗篇是那些使人终生难以忘怀的诗中的一部分。

《神曲》的最后一章(第34章)也许是初读时最难理解的一章。撒旦的形象看起来似乎非常古怪，尤其当我们想着弥尔顿笔下的头发卷曲的拜伦式英雄时；这个撒旦太像思耶那壁画上的撒旦了。毫无疑问，恶魔也和圣灵一样是不可能被囚禁在一种形式中和一个地方上的。我承认但丁的作品往往给我这样一种印象：魔鬼像受诅咒的人类灵魂一样受苦；然而我感到应该用完全不同的方式来表现恶灵所经受的那种苦难。我只能说但丁已经尽最大可能从事了一项棘手的工作。但丁把高尚的勃鲁托斯和凯歇斯同犹大、伊斯喀廖放在一起，这样做最初会激怒英国读者，对于英国读者来说，勃鲁托斯和凯歇斯永远是莎士比亚笔下的勃鲁托斯和凯歇斯：但是如果我为尤利西斯所作的辩解是有效的话，那么勃鲁托斯和凯歇斯出现在这里也是一样。如果有人对《地狱篇》的最后一章感到反感，我只能请他再花几年功夫通读一下《天堂篇》。

在我看来，《天堂篇》达到了诗迄今为止所达到的最高峰，将来也不会有人超过这一高度，在这一篇中，但丁充分地弥补了《地狱篇》第34章中所有的不足之处。但是，在我们初读《地狱篇》时，先不读最后一章而回过去读一下第3章的开头几行，也许会更好些：

从我这里走进苦恼之城；
从我这里走进罪恶之渊；
从我这里走进幽灵的队伍里。
正义感动了我的创造者；
创造我的是神的力量
至上的智慧和原始的爱。

Ⅱ.《炼狱篇》与《天堂篇》

关于写诗的技巧或者艺术，我们通过阅读《地狱篇》知道最伟大的诗可以用最经济的文字写成，并且隐喻、明喻、文字美以及典雅等也可尽量避免。当我说我们可以从但丁那里学到更多关于写诗的知识时，我绝不是说但丁的写诗方法是唯一正确的方法，也不是说但丁因而比莎士比亚或任何其他英国诗人更伟大。换言之，但丁对学诗的人可能造成的危害比莎士比亚可能造成的要小。大多数伟大的英国诗人在某种意义上是无法模仿的，而但丁则不然。如果你试图模仿莎士比亚，你的语言肯定会变得矫揉造作、极不自然，而且会极大地扭伤语言。每一个伟大的英国诗人的语言都是他自己的语言；而但丁的语言则是一种最完善的共同语言。从某种意义上说，它比德莱顿或者蒲柏的语言更平凡。如果你没有才华而去仿效但丁，那最糟也不过是平淡乏味而已；如果你没有才华却仿效莎士比亚或者蒲柏，那你简直会使自己变成一个十足的傻瓜。

假如说我们可以从《地狱篇》中学到这么多东西，那么我们也可以从这首诗的后两部分中学到其他的东西。读了《炼狱篇》之后，我们会知道对哲学思想的直接陈述也能成为伟大的诗；而读了《天堂篇》之后我们可以知道越来越稀少而遥远的至福的境界也可能成为写作伟大诗作的材料。我们会逐渐承认这样一个事实：莎士比亚对人生的理解要比但丁对人生的理解更为广阔，更为丰富；但是但丁对堕落以及崇高的理解更为深刻。当我们清楚地看到上述事实表明两位诗人享有平等的地位时，我们就达到了一种更深邃的智慧。

一方面《炼狱篇》和《天堂篇》在理解上是不可分开的。在诅咒、

净炼、至福三者之间，人们显然更易于接受用诅咒来做写诗的素材；因为现代人对它更加熟悉些。我仍然认为，我们只有在鉴赏了后两部分之后，才能完全理解《地狱篇》的意义，而《地狱篇》则在最初几次阅读时就能独立地产生相当的意义。我认为事实上《炼狱篇》是三个部分中最难理解的一部分。我们不能像欣赏《地狱篇》那样单独地欣赏它，也不能把它仅仅当作《地狱篇》的续篇来欣赏；我们还需要了解《天堂篇》；所有这些都意味着首次读它是一件吃力而无大收获的工作。只是在我们一直读到《天堂篇》的结尾，并且回头重读《地狱篇》的时候，我们才会感觉到《炼狱篇》所释放出来的美。诅咒，甚至至福都比净炼更能令人兴奋。

作为补偿，《炼狱篇》中的某些插曲更易于，这样说吧，"让我们"从地狱中"升起"（与让我们下坠相对）。我们务必不要停下来考虑我们在净炼山新天体中的位置。我们必须先和被屠杀的卡塞拉和曼夫累德的阴魂，尤其是在最后一刻才被免于堕入地狱的勃鸿孔德和比婀的阴灵待上一会儿。

"我是蒙德脱禄人，我是勃鸿孔德；
焦凡娜或任何人都不关心我；
我才垂头丧气和这些人走在一起。"
我对他说："是什么暴力或什么机运，
把你引到这远离冈巴地的地方，
使人们一直不知道你葬身何处？"
"哦，"他说"在那伽生丁诺山脚下，
有一条名叫亚却诺的溪流，
它发源于修道院旁的亚平宁山上。
那里，名字已经失传。
我的咽喉被刺穿，
双脚飞快的奔跑，鲜血洒在原野上。

我在那儿失去了视觉，我最后呼唤着(喊叫着)
玛丽亚的名字就再也说不出话，
我倒下，只有我的肉体遗留在那里。”

当勃鸿孔德讲完了他的往事，第二个灵魂说：

“哦，当你回到人间
从漫长的旅途恢复过来时。”
第三个灵魂接着第二个说，
“请不要把我忘记，我是比婀！
西埃那造就了我，马累玛毁了我；
这是那个先和我订婚，再同我结婚，
给我戴上金戒指的人所知道的。”

刚读完《地狱篇》的读者会为之感动的下一个插曲是但丁同诗人索得罗的相会(第6章)。那个灵魂显得

孤傲而轻蔑，
眼睛庄严地缓缓转动着！
和蔼的向导(维吉尔)开始说：
“孟都亚”……那阴魂突然狂喜地，
从他所在的地方向他跑来，
口中说：“哦，孟都亚人啊，我是索得罗，
我来自你的家乡。”于是他们互相拥抱。

与“好像蹲在地上的狮子”的索得罗的相会并不比但丁和诗人史泰修斯的相会(第21章)更能感人。当史泰修斯认出他的导师维吉尔时，他便俯身去搂抱他的双脚，但是维吉尔回答道——迷失的灵魂对被拯救的灵魂说：

“兄弟啊，不要这样，
你只是个阴影，你看到的也只是个阴影。”
于是他站起来说：“如今你

能够理解到，我心中对你的爱
是多么地炽热，我竟然忘了我们的虚幻，
把阴影看作实物了。”

多少可以和《地狱篇》中的那些插曲相比的最后一段插曲是但丁的前辈基多·圭尼切利和阿诺·丹尼尔的相会(第26章)。在这一章中，贪欲者在烈焰中洗炼，然而我们可以清楚地看出炼狱的烈焰和地狱的烈焰之间的不同之处。在地狱里折磨来自被诅咒者自身的特性，表现了他们的本质；他们在自己永远堕落的特性的折磨中翻滚。在炼狱中，悔过者是自觉地、有意识地接受烈焰的折磨。当但丁跟着维吉尔走近这些在炼狱烈焰中的灵魂时，他们向他拥来：

于是有几个向我走近来，
靠得尽可能地近，但时时留意着，
不走到火焰烧不到的地方。

炼狱中的灵魂之所以受难是因为他们为了洗罪希望受难。和维吉尔在永恒的地狱边缘受难相比，这些灵魂更加主动、愉快地接受苦难，因为他们是即将受到祝福的灵魂。在他们的受难中存在着希望，在维吉尔的麻木状态中却没有希望；这便是其中的差别。在这一章的结尾处，阿诺·丹尼尔用普罗旺斯方言说了一段优美的诗：

“我是阿诺，恸哭流涕，一面走一面唱。
我在回忆中看到过去都是痴愚，
我怀着喜悦盼望着未来的日子。
现在我祈求你
以引导你攀上那阶梯顶端的美德的名义，
请千万及时记起我的痛苦。”
于是他又隐入修炼他们的火焰中。

这些是写得最精采的插曲。从《地狱篇》开始阅读的读者在抵达忘川、遇到玛蒂达、第一次见到贝阿特丽齐之前，必须首先牢牢

地抓住这些插曲。在《炼狱篇》的最后几章中，我们已经是置身于《天堂篇》的世界中了。

插在这些插曲之间的是对攀登炼狱山的叙述，包括途中的那些相遇、幻想，以及对哲学思想的表述，这些都很重要，而对于没有受过指导的读者来说，又很难理解。这些读者可能感到《地狱篇》中的那些连续不绝、变幻无穷的幻影更为刺激。《地狱篇》中的寓象很容易被囫囵咽下或者忽略不顾。因为我们可以说总能把握住它的具体目的，它固化成意象的过程；但是当我们从地狱升向天堂时，我们越来越需要把握住从观念到意象的整体了。

在我着手讨论《炼狱篇》中的那段哲理性插曲以前，我必须先谈一下信仰的本质问题。我只是想提出我自己某些试探性的结论，或许对阅读《炼狱篇》有点帮助。

人们很容易夸张圣·托马斯·阿奎那对但丁的影响，就像夸张维吉尔对但丁的影响(本身要小得多)一样；但是我们务必别忘了，但丁也读过并利用过中世纪其他伟大的哲学家。然而，关于但丁受阿奎那的影响到底有多大，受别人的影响又有多大的问题，已经有人解决了，而且这与我现在这篇论文毫不相干。可是，关于但丁"相信"什么的问题永远是相干的。如果世界上人可以被分成能单独地把诗看作诗的人和完全不能读诗的人，这就没关系了；如果真能这样，就没有必要同前者谈论这个问题，同后者谈也毫无用处。但是我们中的大多数人都并不那么纯，往往把事情搞混：为了把事情理清楚，所以人们要写关于书的书。

我的意思是我们不能忽略但丁的哲学和神学信仰，不能跳过那些最清楚地表达了这些信仰的字节；但是，另一方面，你自己却并没有必要相信这些信仰，认为《神曲》中的某些部分只能引起天主教徒或者中世纪学者的兴趣，这样的看法是错误的。因为在哲学信仰和诗性赞同之间存在着差别(我在这里只是指出这一差别

而已)。我不敢肯定在哲学信仰和科学信仰之间不存在同样大的差别;但是这个差别只是在最近才开始出现,当然把它和13世纪联系起来并不相称。在阅读但丁的作品时,你必须进入到13世纪天主教的世界中,那不是现代天主教的世界,就像但丁所处的物质世界不是现代的物质世界一样。你并不必要相信但丁所相信的东西,因为即使你相信,你的理解和鉴赏的价值丝毫也不会有所提高;但是你有必要不断地加深你对但丁的信仰的理解。如果你能把诗当作诗来阅读,你就会"相信"但丁的神学,正像你相信他的游历具有物理真实一样;也就是说,你暂时把自己的信与不信悬置起来。我不想否定,在许多方面,一个天主教徒事实上要比一个普通的不可知论者更容易抓住《神曲》的含义;但是这并不是因为他们的天主教信仰,而是因为他们有这方面的知识。这只是一个知或不知的问题,而不是一个相信或怀疑的问题。关键在于但丁的诗作是一个整体;如果你想理解其中任何一部分,你必须理解每一部分。

另外,我们可以看到在但丁作为诗人和但丁作为一个人所持的信仰之间存在着差别。实际上,即使是但丁这样伟大的诗人要想仅仅依靠理解而不信仰就能创作出《神曲》这样的作品,这几乎是不可能的;但是他个人的信仰在变成诗的同时变成了另外一种东西。冒昧提出下面这个看法是挺有趣的,即但丁比别的哲理诗人更像我们在上面所说的那样。例如,对于歌德,我常常很清楚地感到"这是歌德作为一个人所信仰的东西",而不是仅仅进入歌德所创造的那个世界;卢克莱修也是一样;《圣婆伽梵歌》就要好些,就我的经验而言,它是仅次于《神曲》的最伟大的哲理诗。这是在信条和道德上具有一贯传统体系的长处,就像天主教那样;它和使用它的个人是不同的,甚至不信仰也可以理解和赞同。歌德总在我心中唤起一种极端怀疑其信仰的情绪;但丁则不是这样。我相

信这是因为但丁是一个更纯的诗人，而不是因为我赞同但丁这个人，或不太赞同歌德这个人。

我们不能把但丁当作阿奎那，也不能把阿奎那当作但丁。否则将是心理学上的一个重大错误。《神学大全》的读者所持的信仰态度一定不同于但丁作品的读者所持的信仰态度，即使是同一个读者，或者是一个信天主教的读者。

为了能读懂但丁的作品并不必要先读《神学大全》(实际上，这通常是指读某种手册)。但是在我们读但丁那些带哲理性的章节时，我们有必要像一个游历新世界的人那样，怀着谦恭的心情，并且承认每一部分对整体都是必不可少的。鉴赏《炼狱篇》所需要的并不是信仰，而是信仰的暂时悬置。正像现代人需要经过相当大的努力才能接受但丁的寓象方法一样，不可知论者也要作出同样大的努力才能接受他的神学思想。

当我言及理解时，我并不只是指对书籍或是对文学的了解，正如我不是指信仰一样：我指的是一种心灵状态，在这种心灵状态中我们看到某些信仰，它们尽可能地按七大天罪的秩序排列，欺诈和傲慢比色欲的罪更大，绝望的罪最大，因此我们得完全悬置自己的评判。

在《炼狱篇》的第16章中，我们遇到了马可·隆巴杜，他说了许多关于意志的和灵魂自由的话：

她生前上帝就爱她，上帝用自己的手，
造出了一个单纯的灵魂，
像小孩似地又哭又笑地玩耍。
因为是上帝快活时造的她，
她只知道快乐地寻欢，
寻找那些让她喜欢的东西。
最初她尝到平凡的欢乐：

如果没有向导或马勒去节制她，
她便会沉迷于追求。
因此就需要法律作为马勒，
需要一个统治者，他至少
能预见天国的崇楼高塔。

后来(第17章)是维吉尔指导但丁理解爱的本质：

他开始说："我的孩子，无论是造物主
还是造物都永远不会没有
或自然或理性的爱心：这你知道。
自然的爱永远没有错误；
但是另一种爱，由于弄错了对象
或者由于力量过大或不足，而犯错误。
只要它目标向着主要的财物，
而不贪图次要的财物，
它就不会成为乐于犯罪的原因；
但是当它转而去为恶做坏，
或者怀着过多或过少的热情，
追求善良，那么他就违抗了造物主。
因此你可以理解为什么
爱必须是你身上一切美德
和一切应受罚的行为的种子。

我引的这两节诗都很长，因为它们是那种读者容易忽视的诗，读者可能会认为它们只适合于学者，而不适合于诗的读者，或者认为有必要先对它们背后的哲学思想进行一番研究。为了把它当作诗来欣赏，没有必要先追根求源，找到这种灵魂说的发端，即亚里士多德的《灵魂论》。事实上，如果我们一开始就把它当作哲学而且在这上面花费许多心思，也许我们会妨碍自己领略其中的诗美。因

为我们进入的是诗的哲学世界。

但是到了第27章，我们已经走完了惩罚阶段和辩证阶段，开始接近天堂。最后的几章具有《天堂篇》的特点，为我们进入天堂作好准备。这几章中没有任何周折或者延搁，写得比较平顺。三位诗人，维吉尔、史泰修斯和但丁，穿过分隔炼狱和地上乐园的火墙。维吉尔辞别了但丁；从这里开始将由一个地位更高的向导来陪伴他；维吉尔说：

再别期望我的言语或指示。
你的意志从此便是自由、正直又健全的
不听从它的指引就是罪过：
所以我替你戴上冠冕让你主宰自己。

也就是说，但丁现在已经到了一种境界，那是一种受祝福者的境界，他要在这种境界中走完他余下的旅程：因为，政治和宗教组织之所以必要只是由于人类意志的不完善。在地上乐园中，但丁遇着了一位名叫玛蒂达的贵妇人，至于她的身历我们起先大可不必费心去了解，

一个孤寂的女子，一面唱歌
一面采花，一朵又一朵，
芳径上落满了五色斑斓的花朵。

他们谈了一会儿话，玛蒂达又向但丁解释了那个地方的由来和性质，接着便是"圣典"。对于那些不喜欢庆典的人来说——不是一般所说的庆典，而是为皇家、教会或者军葬举行的肃穆的庆典——我们在这里以及在《天堂篇》中看到的壮丽的"圣典"肯定没有多大意思；对于那些甚至不为圣·约翰的《启示录》中的壮观所打动的人——如果真有这种人——就更没味了。它属于我称之为高梦的世界，而现代世界只能做低梦。我自己也只是在克服了一定的困难之后，才逐渐接受它的。曾经有过至少两种偏见，其一针对的是前

拉斐尔派的意象，这一派的意象在我这一代人看来是很自然的。或许对我们之后的几代人也会具有影响。另一个偏见——它对《炼狱篇》的这一结尾以及整个《天堂篇》都是有影响的——认为，不仅仅只有通过受难才能发现诗，而且也只有在受难中才能发现诗的材料。别的一切都是愉快、乐观和充满希望；这些词代表了19世纪人们所厌恶的大部分内容。我花了许多年功夫才认识到，但丁所描述的改进和至福的状态比他的受诅咒的状态离开现代世界所能想象的愉快更加遥远。很小的事情就能把人耽搁了：先使我陶醉，而后令我反感的罗塞蒂的《幸福的少女》，好多年来一直妨碍着我对贝阿特丽齐的欣赏。

我们不可能完全理解《炼狱篇》的第30章，除非我们对《新生》有所了解。在我看来，我们应该在读完《神曲》之后，再读《新生》。但是，至少我们现在开始能够体会但丁是多么巧妙地用新的情感、新的场面来表现古代激情的复萌。这种表现包含、扩大而且给予古代激情以意义。

一个女郎突然在我面前出现，
橄榄叶花冠下面披着白色的面纱。
绿色的斗篷罩着火红的衣裳。
多年前我的灵魂只要一见到她
便会敬畏地颤栗而崩溃，
现在当我的眼睛还没有认出她是谁，
我的灵魂已通过她身上隐藏的力量；
感受到往昔恋情的威力。
那崇高的力量在青春期以前
就贯透了我整个身心，
当它再次令我心荡神驰时，
我满怀信赖向左转去，

就像受惊或恸哭的孩子奔向母亲，
对维吉尔说："我周身的血液
几乎没有一滴不在颤抖；
我知道这是昔日情火的反应。"

接下去在两人对话中，我们可以看到新旧感情之间的激烈冲突；重新努力并成功地断绝了情念，这比临死前的断情更痛苦，因为它将一直持续到死亡之后。在某种意义上，这几章是全诗中个人感情最强烈的诗章。除了关于卡嘉归达的那一节，在整个《天堂篇》中，但丁本人完全是非个性化或超个性化的；并且正是在《炼狱篇》的这些最后的诗章中，而不是在《天堂篇》中，贝阿特丽齐的形象最为清晰。但是，贝阿特丽齐主题之所以对理解全诗必不可少，不是因为我们需要了解但丁的生平——比方说，并不像玮森冬克情史被认为能帮助理解《特里斯丹》那样——而是因为但丁关于这个主题的哲学。在这点上，我们更有必要了解《新生》了。

《炼狱篇》最难，因为它是全诗的过渡：《地狱篇》是一回事儿，相对来说要容易些；《天堂篇》是另一回事儿，作为整体来说它比《炼狱篇》更难，因为它的整体性更强。一旦我们把握了其中那种感情的关键，一切便会迎刃而解。《炼狱篇》有许多地方可以说是"枯燥的"：《天堂篇》却不枯燥，它不是高深莫测，就是强烈地激动人心。除了写卡嘉归达的那一段——这一段表现了家族和个人的骄傲，但是可以原谅，因为它提供了非常美的诗——《天堂篇》不是偶发式的。其他所有人物的出现都有合理的根据，最初，这些人物似乎不像早先那些未受祝福的人物那样清晰可辨。他们看来巧妙地富有变化，但是在根本上只是至福状态索然寡味的单调变化而已。这是逐渐调整我们的视角的问题。我们对把至福作为写诗的材料（无论有意无意）总抱有偏见。18世纪和19世纪根本不了解至福；甚至是非常了解但丁，并且在临去世前已开始意识到至福的好

处的雪莱，这样一位19世纪的英国诗人，他本来可以效法但丁，竟也宣称我们最甜美的歌是那些表现最悲伤的思想的歌。但丁的早期作品或许能证明雪莱的主张；《天堂篇》提供了一个对立物，尽管不是像勃朗宁的哲学那样的对立物。

《天堂篇》并不单调。它和任何别的诗作一样富于变化。把《神曲》当作一个整体来看，你只能把它同莎士比亚的全部剧作相比较。把《新生》和莎士比亚的《十四行诗》相比是另一件有趣的工作。但丁和莎士比亚两人平分了现代世界，再也没有第三者。

我们应该首先想到但丁凝视着贝阿特丽齐：

注视着她，我的内心起了变化，
好像格拉卡斯吃了仙草，
变成诸位海神的同伴一样。
超越人性的事情无法用语言述说，
还要蒙受神恩才有这经验的人们
就以我举的这个例子为满足吧。

就像贝阿特丽齐对但丁说的："你被自己错误的迷恋弄得黯然失色"；她告诫他说，这里有种种不同的祝福，全都由神意决定。

如果这还不够，毕加达（第3章）以甚至不知道但丁的那些人也知道的话告诉但丁：

神的意志是我们的安宁。

这是一个关于受祝福者受祝福不平等以及他们对这一不平等漠不关心的秘密。他们都一样，只在程度上不同而已。

莎士比亚对人类情感的表现具有最大的广度，但丁的表现则具有最大的高度和深度，他们相互补充。根本没必要问谁从事的工作更为艰难。但《天堂篇》中的"难懂的段落"毫无疑问是但丁的困难，而不是我们的困难；他要使我们感受到至福的各种状态和阶段的困难。因此，贝阿特丽齐关于神的意志的长篇大论实际上就是

要使我们感受到毕加达境况的真实性；但丁必须一路走一路培养我们的感觉能力。但丁自始至终所强调的是种种不同的感觉状态；推理作为达到这些状态的手段才有它适当的位置。我们不断地读到这样的诗句：

贝阿特丽齐望着我，两眼
那样神圣，充满了爱的光芒，
我被征服的目光只好移开，
我茫茫然，我低垂着眼睛。

全部的困难就在于承认这就是我们被希望能感受到的东西，而不仅仅是矫饰的词藻。但丁用了各种意象来帮助我们，如：

像是在平静清澈的鱼池里，
鱼儿游向自外界落下的东西，
以为是什么可以吃的食物。
我看见成千种光辉向我游近，
似乎都在说："瞧！这里
有个人会增加我们的爱。"

至于但丁在几个不同的地方遇见的人物，我们只需要考虑但丁为什么对他们进行这样的安排就够了。

当我们严格地把握了次要意象的效用，例如上面提到的那个意象，或者甚至兰多所钦佩的那种单纯的比拟：

像天上翱翔的云雀。
先鸣啭不停，而后寂然无声，
陶醉于心爱的最后的甜美，

我们就可以怀着尊敬的心情研究那些更具苦心的意象了，例如在第18章之后相当长的篇幅中都出现的那些由正义的精灵组成的鹰的形象。这种形象并不仅仅是陈腐的修辞技巧，而是使精神变成可见的严肃而实际的手段。理解这种意象的合理性是领会最后

一章的预备条件；最后一章也是最伟大、最精细、最强烈的一章。再也没有别的诗能够像它那样，通过巧妙地利用光这一以某种神秘经验的形式出现的意象，如此实在地表现出离日常经验如此遥远的经验了。

我看见宇宙的四散的书页，
完全收集在那光明的深处，
由仁爱装订成一卷完整的书；
实质和偶然的以及它们的关系，
仿佛揉合融化成一体，
竟使我所说的仅仅是一个单纯的火焰。
我相信我在这儿看见了
这个情结的普遍形式，因为
我在这样说的时候心中感到了更大的快乐。
只一瞬间就使我陷于麻木状态中，
更甚于25个世纪使人淡忘了
那使海神见了亚谷船影(越过他头上)而吃惊的壮举。

对于大师的这种在每一时刻都能用视觉意象表现艰深事物的能力，我们只能感到敬畏。我不知道还有什么比这种联想力更真切的伟大诗作的标记；在最后一行中当诗人正谈着神圣的幻觉时，它竟能联想到越过漫游中的海神的亚谷船。这样的联想完全不同于马里诺一口气说出马格达伦的美和克莉奥佩特拉的丰满(因此，你根本不敢肯定哪个形容词修饰哪个名词）的那种联想。这种联想是真正适当的联想，它是一种在最不相同的美之间建立关系的力量；它是诗人的最大的能力。

哦，我的语言同我的构思相比
是多么贫乏、多么无力！

在写这篇关于《神曲》的论文时，我尽量只论及一些我自己有

把握的非常简单的观点。首先，但丁的诗是一种带普遍性的诗风流派，适合于任何一种语言写的诗。但丁的作品中有很大一部分只能帮助那些用但丁自己使用的托斯卡纳方言写作的诗人，这很自然；但是，无论是在哪种语言中——甚至在拉丁或者希腊语中——都没有一个诗人能像但丁那样成为所有诗人确切无疑的典范。我试图说明他对具有普遍性的意象的把握。事实上，我甚至说即使对于我们，师法他都要比师法包括莎士比亚在内的任何英国诗人更安全。我的第二个观点是，但丁的"寓象"方法对写诗有很大的好处：这种方法能使措词单纯，意象清晰、明确。在好的寓象中，像但丁的那种，我们不需要先理解寓象的含义就能欣赏诗，但我们对诗的欣赏又使我们想进一步理解寓象的含义，第三点是《神曲》表现的人类情感在深度和高度上达到了极限；我们应该把《炼狱篇》和《天堂篇》当作普通人类极其有限的知识领域的扩展来阅读。此外，人类感情具有不同的层次，从最低俗的到最高尚的每一种层次上的感情都和紧挨着的其它层次上的感情密切地关联着，都按照感受性的逻辑结合在一起。

关于《新生》我下面想说几句话，这或许能进一步充实我关于那种用寓象进行表现的中世纪心灵的看法。

Ⅲ. 《新生》

但丁所有的"次要作品"都很重要，因为它们是但丁的作品；但是《新生》具有特殊的重要性，因为它比任何其他作品都更有助于我们全面理解《神曲》。我并不是说我们可以忽视其他作品；《飨宴》很重要，《论俗语》也一样：但丁作品中的任何一部分都能帮助我们了解其他部分。但《新生》是他青年时期的作品，《神曲》的某些方法和结构、特别是意图在这部作品中都已表现出来。因为它

是一部不成熟的作品，所以要理解它还需要对他的杰作有所了解；同时，理解它特别有助于理解《神曲》。

许多人对但丁的早期生平和《新生》之间的关系进行了学术研究。大致上可以把这些批评家分成两类：一类以为《新生》主要是传记性的；另一类认为它主要是寓象性的。后者比前者更容易证明自己的观点。如果这个韵文和散文的奇妙混合物是传记性的，那么为了适应传统的寓象形式，传记的内容在作者的笔下无疑已变得面目全非了，其中大部分意象无疑是属于远古幻象文学的传统：正像有人指出《神曲》的构思极为类似于阿拉伯以及古代波斯文学中——且不说尤利西斯和伊尼阿斯的血统——超自然流浪故事的构思，也有一些作品类似于《新生》的幻象，例如希腊文学中的《赫尔马斯的牧羊人》。因为《新生》显然不是一部直陈幻象或幻觉的作品，所以不难证实它完全是寓象性的：也就是说，证实贝阿特丽齐仅仅是一种抽象美德的人格化这一看法；那也许是理智上或道德上的美德。

我想说明一下，我自己的观点完全基于对本文的阅读。我以为学者们既不可能证实也不可能驳倒我的这些观点；我希望把我的评论仅仅局限在那些既无法证实也无法驳倒的问题上。

对《新生》的任何不带偏见的读者来说，这部作品也许看起来是一个生平和寓象的混成物；不过，它是一个用现代心智所不知道的处方配成的混成物。当我说“现代心智”时，我是指那些读过或者有能力读像卢梭《忏悔录》那种文献的人们所具有的心智。现代心智能够理解“忏悔”，也就是，逐句逐句地讲自己的事，所不同的只是真诚和自我理解的程度，并且它也能抽象地理解“寓象”。今天，一种没有什么意义的“忏悔”充塞了出版物；每一个人都“把他们的心赤裸裸地呈现出来”，或者佯装如此；时尚的“个性”一个接着一个。我们很难设想这样的一个（或者许多个）时代：人们在一

定程度上关心“灵魂”的拯救，但并不关心作为“个性”的每个人。我相信，但丁经历了某些在他看来具有一定重要性的事情；这些事之所以重要，并不是因为它们发生在但丁身上，也不是因为但丁·阿列格里是一个使剪报事务局忙个不停的重要人物；而是因为它们本身；因此，在但丁看来，它们具有某种哲学上的非个性的价值。我发现它是对一种特殊经验的陈述：也就是说，这种特殊经验既以实际经验（现代意义上的“忏悔”的经验），又以理智和想象的经验（思想的经验和梦幻的经验）作为它的材料；它因而成了第三种经验。我感到重要的是抓住这一简单事实，即在现代意义上《新生》既不是“忏悔”，也不是“放荡”，也不是前拉斐尔派的绣毯。如果你具有但丁具有的那种理智上和精神上的现实感，那么，你就不会把《新生》这样的表现形式归为“真实”或者“虚构”了。

首先，但丁所描述的那种在他9岁时的性经验并不是不可能的，也不是但丁所特有的，我只是怀疑（在这一点上，我得到了一个著名心理学家的证实）它能在9岁这么晚的时候才发生。那位心理学家同意我的看法，即这种性经验更可能发生在五六岁的时候。可能是但丁成熟得较晚，也可能是他为了利用9这个数字的其他意义而改动了日期。但是，在我看来，《新生》显然只能是围绕某种个人经历写成的。果真如此的话，细节完全无关紧要：至于那位女士是否波蒂娜莉，我并不关心；也可能她只是另外一个人的替身，甚至是一个名字已为但丁所忘或者但丁从来就不知道的人的替身。但是我无法不相信发生在别人身上的事发生在但丁身上时会产生更加强烈的效果。

同样的经验，如果用弗洛伊德的精神分析学术语来说，立刻便会被现代大众接受为事实。只是因为但丁理所当然地得出的结论有所不同，而且使用了另外一种表现方法，人们就产生了怀疑。我们倾向于认为——正像一度曾由于偏见而误入学究态度的雷米·

德·古尔蒙所认为的那样——如果一个像但丁这样的作者毫无偏差地因袭了一种具有长久历史的幻象形式，那么，这就证明了他所写的故事仅仅是(现代意义上的)寓象，或者便是伪造。我发现，《新生》和《赫尔马斯的牧羊人》在感受性上的差异比古尔蒙认为的还大。这绝不是真实与伪造之间的简单差别；这是一位早期基督教的卑恭的作者与一位13世纪的诗人之间在精神上的差别，其程度可能就跟后者与我们之间的差别一样大。这些相似之处或许能够证明：梦幻意象中的某种习惯能够经受住文明史上的许多变迁。古尔蒙可能会说但丁借鉴了前人；但是，这样做是把我们的思想强加给13世纪。我的看法仅仅是：也许但丁处于他的位置和那个时代，所追随的是某种比单纯的"文学"传统更根本的东西。

我们只有使自己习惯于在终极原因而不是在起因中寻找意义，才能理解但丁对《新生》的根本经验的态度。我相信，它并不是旨在描述他与贝阿特丽齐相遇时，有意识地感受到的东西，而是旨在描述但丁在成熟后反思这次相遇在当时所具有的意义。终极的原因是对神的向往。尤其是在18世纪、19世纪，感伤泛滥，男女情感被极力美化；对此各种各样的现实主义者感到极为愤慨并加以谴责：这种感伤忽视了这一事实，即男女之间的(或者就这一点而论，人与人之间的)相爱只能由一种更高层次的爱来加以解释并证实其合理性，否则的话，简直就是动物之间的配对。

让我们来接受这样一种理论，即但丁在沉思他9岁时的那次经历所产生的惊愕（以后的经历都没能消除或者产生比这更大的惊愕)时，在其中发现了某种靠我们自己不可能发现的意义。因此，他的解释和我们自己的解释同样合理；他只是沿着一个不同于我们(具有不同的心理习惯和偏见)可能会采取的方向来延续这一经历。

事实上，我们必须对但丁同时代的意大利诗人的作品——甚

至对但丁的普罗旺斯前辈们的作品——有所了解，才能够理解《新生》。文学上的类似非常重要，但是我们必须谨防以纯文学的或者表面的方式来处理它们。但丁最初在写作方法上多多少少有点像其他诗人，不仅仅是因为他读过他们的作品，还因为他的感受和思维方式和他们的极为相似。至于普罗旺斯诗，我不能直接阅读他们的作品。那个神秘的民族有他们自己的宗教，但是却被审判异教的宗教法庭彻底而残酷地灭绝了；因此，我们对他们的了解几乎不比我们对苏美尔人的了解多多少。我似乎觉得，这种不为人知而又可能受到中伤的阿尔比教教义和天主教的教义之间的差别，同普罗旺斯派的诗和托斯卡纳派的诗之间的差别具有某种对应的关系。但丁在感受性上的组织系统——高、低情爱之间的对照，生前的贝阿特丽齐向生后的贝阿特丽齐的过渡，继尔上升到对圣母玛丽亚的崇拜——在我看来是属于他自己的。

总而言之，《新生》不仅仅是一系列由奇异的幻象文学的散文连缀而成的美丽诗篇，而且，我相信它还是一篇非常有见地的心理学论著，它的对象是某种和我们现在所谓的“升华”相关的东西。在它背后还有某种对真实的实际感受，这种感觉是反浪漫主义的：不要期望从生活中获得比生活所能给予的更多的东西，或者期望从现实的人那里获得比他们所能给予的更多的东西；应该期待死亡能给予我们生活所不能给予的东西。《新生》属于“幻象文学”；但是，它的哲学是天主教的幻灭哲学。

要是对G.圭尼切利、卡瓦尔坎蒂、奇诺以及其他一些诗人有所了解的话，可以大大有助于我们对《新生》的理解。我们确实应该研究自普罗旺斯以来的恋爱艺术的发展，并且同样给予精神上的类似和差异以恰当的注意；我们还应该研究韵文形式、诗节形式和词汇的发展情况。但是，除非我们自觉地努力——像再生一样困难、一样艰苦——透过窥镜踏入一个和我们自己的这个世界一

样合理的世界，否则上述那种研究将是无效的。当我们这样做了以后，我们开始思忖是否但丁的世界比我们自己的世界更大、更实在。当我们反复诵读下面这行诗时：

我一切的心思都倾诉着爱

我们必须停下来思考一下爱到底意味着什么——某种不同于其拉丁语原义、法语对应词，或者现代意大利语词典中的定义的东西。

我再重复一遍，由于种种原因必须先读《神曲》。首次阅读《新生》只能得到前拉斐尔派式的离奇有趣的感觉。《神曲》把我们带入了中世纪的形象所组成的世界，其中《地狱篇》最容易理解，而《天堂篇》最纯净。它同样把我们带入了中世纪思想和信条的世界：这对那些在大学里读过柏拉图和亚里士多德的人来说要容易得多，但是即使没有读过也可能理解。《新生》把我们直接投入到中世纪的感性中去。对于但丁来说《新生》并不是一部杰作，所以我们首次读它时，最好是为了帮助我们理解《神曲》，而不是为了它本身。

用这种方法阅读但丁要比读十多本评论著作更加有益。许多论述但丁的书使人觉得似乎读关于他的书比读他的作品更有必要。但是，在一遍又一遍地阅读了但丁的作品之后，下一步应该读一些他曾经读过的书，而不是现代人写的关于他的作品、生平和时代的书，不管这些书写得有多好，我们很容易因为要弄清皇帝们和教皇们的历史而分散自己的注意力。对莎士比亚那样的诗人，我们就不太可能因为评论而忽视本文。对于但丁我们同样需要集中考察文本，尤其是因为但丁的思维方式离我们自己养成的思想和感觉方式更为遥远，我们所需要的不是信息而是知识：获取知识的第一步就是认识在他的思想和感觉形式和我们的之间存在着什么样的差异，甚至太强调托马斯主义和天主教教义也可能使我们迷

误，因为这样做会使我们过分注意那些完全能够用理智加以系统解释的差异。英国的读者应该记得，即使但丁不是一个虔诚的天主教徒，即使他是以怀疑、冷漠的态度来对待亚里士多德或托马斯的，他的思想仍然不容易理解；他的想象、幻想，以及感受形式对于我们还会是同样的陌生。我们必须学着接受这些形式：这种接受比任何可以称为信仰的东西更加重要。几乎有一个不确切的接受的瞬间，在这一瞬间"新的人生"开始了。

像我先前说过的那样，我所写的并不是研究但丁的"导言"，而是对我自己是如何开始阅读但丁的一个简述。酌情而论，用这种方式来论但丁或者莎士比亚这样的大诗人事实上可说比论述较小的诗人更少唐突之处。题材的广阔性本身使人可能说出一些值得说的东西；然而对于那些较小的诗人，只能对他们进行精细和专门的研究。

（王恩衷 译）

传统与个人才能

在英语写作中，我们很少谈到传统，尽管我们偶尔也使用这个名词来惋惜传统的消失。我们提不出“这一传统”或“某一传统”。充其量我们只使用它的形容词来描述某某人的诗歌是“传统的”，或者甚至是“太传统了”。或许，除非用作贬义，这个词就很罕见。假若不是这样，该词就带有隐约的褒义，暗示着：受称赞的作品具有某种讨人喜欢的考古学文物重建的兴趣。你不可能使这个词让英国人听起来感到舒服，除非使它与鼓舞人心的考古科学发生这种赏心悦目的联系。

在我们对活着的或已故的作家所做的鉴赏文章里，传统这个词肯定不会出现。每一个国家，每一个民族，都不仅有自己的创作习惯，而且还有自己的文学批评的习性。与创作天才方面的缺点和局限相比，本民族文学批评习惯方面的缺点和局限，更容易为人忽视。基于用法语写的大量的文学批评文章，我们理解、或认为我们理解法国人的文学批评方法或习惯。由此我们就简单地得出这一结论（我们竟然会这样没有头脑），即法国人比我们“更富于批评精神”，而且我们有时也颇以此自豪，似乎法国人比不上我们的自发性。或许他们是这样；但我们不妨提醒自己，文学批评就像呼吸一样是不可避免的。当我们在读一本书，并且对它做出一种感情反应时，我们把通过我们自己头脑的思想感情明确地表达出来，而且在我们自己头脑所做的批评工作中批评我们自己的头脑，这对我们并不是一件坏事。在这个过程中可能出现的事实之一就是每当我们称赞一位诗人时，我们倾向于强调他的作品中那些最不像别

人的地方。我们声称在他作品中的这些地方或部分我们找到了这个人独有的特点，找到了他的特殊本质。我们津津乐道这位诗人与他的前人、尤其是与他最临近的前人之间的区别。我们努力去寻找能够被孤立出来加以欣赏的东西。如果我们不抱这种先入的成见去研究某位诗人，我们反而往往会发现不仅他的作品中最好的部分，而且最具有个性的部分，很可能正是已故诗人们，也就是他的先辈们，最有力地表现了他们作品之所以不朽的部分。我说的不是这个诗人易受别人影响的青春时期，而是他的完全成熟了的阶段。

另一方面，假若传统或传递的唯一形式只是跟随我们前一代人的步伐，盲目地或胆怯地遵循他们的成功诀窍，这样的"传统"肯定是应该加以制止的。我们曾多次观察到涓涓细流消失在沙砾之中，而新颖总是胜过老调重弹。传统是一个具有广阔意义的东西。传统并不能继承。假若你需要它，你必须通过艰苦劳动来获得它。首先，它包括历史意识。对于任何一个超过25岁仍想继续写诗的人来说，我们可以说这种历史意识几乎是绝不可少的。这种历史意识包括一种感觉，即不仅感觉到过去的过去性，而且也感觉到它的现在性。这种历史意识迫使一个人写作时不仅对他自己一代了若指掌，而且感觉到从荷马开始的全部欧洲文学，以及在这个大范围中他自己国家的全部文学，构成一个同时存在的整体，组成一个同时存在的体系。这种历史意识既意识到什么是超时间的，也意识到什么是有时间性的，而且还意识到超时间的和有时间性的东西是结合在一起的。有了这种历史意识，一个作家便成为传统的了。这种历史意识同时也使一个作家最强烈地意识到他自己的历史地位和他自己的当代价值。

从来没有任何诗人，或从事任何一门艺术的艺术家，他本人就已具备完整的意义。他的重要性，人们对他的评价，也就是对他和

已故诗人和艺术家之间关系的评价。你不可能只就他本身来对他作出估价；你必须把他放在已故的人们当中来进行对照和比较。我打算把这个作为美学评论、而不仅限于历史评论的一条原则。他必须符合，他必须一致，这种必要性却并不是单方面的。当一件新的艺术品被创作出来时，一切早于它的艺术品都同时受到了某种影响。现存的不朽作品联合起来形成一个完美的体系。由于新的（真正新的）艺术品加入到它们的行列中，这个完美体系就会发生一些修改。在新作品来临之前，现有的体系是完整的。但当新鲜事物介入之后，体系若还要存在下去，那么整个的现有体系必须有所修改，尽管修改是微乎其微的。于是每件艺术品和整个体系之间的关系、比例、价值便得到了重新的调整；这就意味着旧事物和新事物之间取得了一致。谁要是赞成关于体系，关于欧洲文学、关于英国文学的形成的这一概念，谁就不会认为这种提法是荒谬的，即在同样程度上过去决定现在，现在也会修改过去。认识了这一点的诗人将会意识到任重道远。

在某种特殊意义上，你也将会意识到人们不可避免地必然会用过去的标准来评价他。我说的是评价，不是肢解。人们并不评价他是否与已故的作家同样好，或不如，或胜过他们。人们也绝不会用已故的批评家的教条来对他进行评价。这将是一种把两个事物拿来相互衡量的评价和比较。要求新作品仅仅符合，那就意味着新作品并不真正符合；新作品就算不上新，也就不成其为艺术品了。我们并不绝对这样说：新作品由于符合，就更有价值；但它是否符合却是检验它的价值的一个标准——当然这种检验只能稳妥慎重地进行，这是因为我们当中没有任何人对是否符合能够做出从不犯错误的判断。我们说：这个作品看起来好像符合，但它或许却是独创的，或它看起来似乎是独创的，但却可能是符合的。我们极不可能发现它是一种情况，而不是另一种情况。

接下再对诗人与过去的关系做一个更明白易懂的说明：他既不能把过去原封不动接受下来，不能把它当作一粒不加选择的大丸药吞下肚去，又不能完全依赖一两个私下崇拜的作家来塑造自己，也不能完全依赖一个心爱的时期来塑造自己。第一种途径是行不通的，第二种办法是青年时期的一条重要经验，第三条路却是一种令人愉快的，非常可取的补充。诗人必须十分清楚什么是主流，而且主流并不总是流经最著名的作家身旁。他必须充分认识到这一明显事实，即艺术并不是越变越好，但艺术的原料却不是一成不变的。他必须知道欧洲的思想、他本国的思想——总有一天他会发现这个思想比他自己的个人思想要重要得多——这个思想是在变化的，而这种变化是一个成长过程，沿途并不抛弃任何东西，它既不淘汰莎士比亚或荷马，也不淘汰马格德林的画家们的石窟图画①。从艺术家的观点出发，这个成长过程，或许可以说是提炼过程，肯定地说是复杂化的过程，并不是任何进步。从心理学家的观点出发也算不上是一种进步，或者达不到我们所想象的程度；或许归根到底只不过根据经济方面和机械方面变得越来越复杂这一事实。但是现在和过去之间的区别在于有意识的现在认识过去时所采取的方式和所达到的程度是过去认识它自己时所不能相比的。

有人说："已故的作家离我们很遥远，因为我们知道的东西比他们知道的多得多"。说得对，他们本身也就是我们所知道的东西。

我也注意到人们对显然是我为诗歌这个行业所制订的方案的某一部分通常提出反对的意见。这个意见就是认为我的学说要求诗人具有达到荒谬程度的大量学问（以及对学问的卖弄）。诉诸任

① 法国西南部马格德林地区石窟中的壁画，属于旧石器时代晚期文明。——译者

何先哲祠中所供奉的诗人们的生平，就可以驳回这种意见。甚至还可以肯定地说，过多的学问会使诗人的敏感性变得迟钝或受到歪曲。但是，尽管我们坚持不懈地相信，在他的必要的感受能力和必要的懒散不受侵犯的范围内，一个诗人应该知道的东西越多越好，可是把知识局限在能够被压缩成有用的形体来应付考试，为客厅提供谈话资料，或者为了满足追求出名所采取的更狂妄手段的需要，那并不是一件好事。有些人能够吸取知识，迟钝的人却要费九牛二虎之力才能获得它。莎士比亚从普卢塔克① 那里学到的历史知识比大多数人能够从整个大英博物馆学到的更为重要。必须强调的是诗人应该加强或努力获得这种对于过去的意识，而且应该在他整个创作生涯中继续加强这种意识。

结果是，诗人把此刻的他自己不断地交给某件更有价值的东西。一个艺术家的进步意味着继续不断的自我牺牲，继续不断的个性消灭。

剩下要做的事就是对个性消灭的过程、以及对个性消灭和传统意识之间的关系，加以说明。正是在个性消灭这一点上才可以说艺术接近了科学。因此我请求你们，作为一个启发性的比拟，考虑一下当一小块拉成细线的白金放入一个含有氧气和二氧化硫的箱内时所起的作用。

诚实的批评和敏锐的鉴赏不是针对诗人、而是针对诗歌做出的。如果我们注意到报纸上评论家们七嘴八舌的叫喊和随之而来的大众重复他们意见的窃窃私语声，我们将会听到一大串诗人的

---

① 普卢塔克（约46—约120年）是希腊传记家和历史家。他的名著《类似的生平》叙述并对照一些希腊名人和一些罗马名人的生活经历。托马斯·诺尔斯（约1535—约1601年）把它译成英语。莎士比亚的三部罗马历史剧都取材于诺尔斯译的普卢塔克的这部著作。——译者

姓名。如果我们追求的不是有关名人录的知识，而是对诗歌的欣赏，如果我们要求的只是一首诗，我们很少能够找到它。我曾试图指出这首诗和其他作家写的另一首诗之间关系的重要性，并且提出把诗歌看成是以往所有被写下来的诗歌所组成的有机整体的这一概念。这个非个人的诗歌理论的另一个方面就是这首诗及其作者之间的关系。我曾通过比拟暗示说，成熟了的诗人和未成熟的诗人，他们各自头脑的区别，并不恰好在于对"个性"做出的任何评价，不是由于这一个头脑较那一个必然更有趣，或有"更多的话要说"，而是由于这一个头脑是一个更加精细地完美化了的媒介，通过这个媒介，特殊或非常多样化的感受可以自由地形成新的组合。

我用的是催化剂的比拟。上述的两种气体，由于白金丝的存在，产生化合作用形成硫酸。只有当白金存在时才能发生这种化合。可是新形成的酸并不含有丝毫的白金，显然白金本身并未受到任何影响：它保持惰性、中性，无变化。诗人的头脑就是那少量的白金。这个头脑可能部分地或全部地在诗人本人的经验上进行操作。但是，诗人的艺术愈完美，在他身上的两个方面就会变得更加完全分离，即一方是感受经验的个人，另一方就是进行创作的头脑。头脑也就会变得能够更加完美地消化和改造作为它的原料的那些激情。

你们将会注意到，诗人的经验，也就是进入起改造作用的催化剂本身的那些元素，分为二类：感情和感受。一件艺术品在欣赏这件艺术品的人身上所起的作用是一种经验，这种经验在性质上不同于任何非艺术的经验。这种经验可能由一种感情形成，也可能是好几种经验的组合；还有，对于作者来说，存在于特殊的单词、短语或意象中的各种感受，也可能和上述的感情加到一起来合成最终的结果。也有可能，伟大的诗歌可以不直接运用任何感情而写成，而是单独由各种感受组成的。《地狱篇》第15章（布鲁乃陀·拉

蒂尼①)逐步激起了那个情景当中明显的感情；但是，这一章的效果，尽管它像任何一件艺术品的效果是单一的那样，却是通过大量的细节复杂性来收到的。这一章最后一节四行的诗产生一个意象，一种附着于某个意象的感受，这个意象和感受"来到了"，它并不是简单地从上文生出来的，而是很可能悬浮在诗人的头脑里，一直等到适当的时刻来临它才加入到那个组合里去。诗人的头脑实际上就是一个捕捉和贮存无数的感受、短语、意象的容器，它们停留在诗人头脑里直到所有能够结合起来形成一个新的化合物的成分都具备在一起。

如果你们拿最伟大的诗歌好几个有代表性的段落来比较一下，你们将会看到化合物的类型，多种多样，你们也将会看到"崇高美"的任何半伦理的标准如何完全没有击中目标。那是因为重要的不是那些感情或那些组成部分的"伟大"和强烈，而是艺术创作过程的强烈，打个比方说，是一种压力，在这个压力作用之下才会发生化合。帕奥洛和弗兰采斯加②的一段情节运用了一个明确的感情，但是这段诗歌的强烈效果却完全不同于该情节可能产生的那个想象中的经验所具有的任何强烈性印象。而且它的强烈效果并不比第26章尤利西斯③的航海所产生的效果更强烈，而尤利西

① 布鲁乃陀·拉蒂尼（约1220—约1294年）是意大利哲学家和学者，是但丁的老师。在《地狱篇》第15章里，但丁表达了他对老师拉蒂尼的崇敬、怀念和感激。——译者

② 帕奥洛和弗兰采斯加的爱情悲剧故事见但丁的《地狱篇》第5章。由于政党利害的原因，弗兰采斯加嫁给了一个残酷、自私的丈夫。弗兰采斯加爱上了她丈夫的年轻美貌的弟弟帕奥洛。二人同读一本书，当他们读到骑士朗斯洛特和皇后桂尼维尔接吻时，他们就效法书中情人的举动，发生了热烈的爱情。当弗兰采斯加的丈夫发现了此事，便把帕奥洛和弗兰采斯加一同处死。但丁听了弗兰采斯加讲她的经历，心里充满了同情和怜悯，以至于晕倒在地上。——译者

③ 尤利西斯是罗马人给荷马史诗中的英雄奥德修斯取的名字。但丁在《地狱篇》第26章里叙述了尤利西斯为追求知识和经验和他的伙伴们做了最后一次的航海，向西驶向比日落更远的地方。这个故事完全是但丁自己的创意。它预示了文艺复兴时期西方人发现新大陆和新航道的追求和探险精神。——译者

斯的航海却不直接依靠任何感情。在感情的蜕变过程中可能出现很大的多样性。阿伽门农被谋杀，或奥赛罗的极度痛苦，所产生的艺术效果显然比但丁诗中的情景离可能的原型（真人真事）更近。在《阿伽门农》① 中，所产生的艺术感情接近于一个实际观剧人的感情；在《奥赛罗》② 中，艺术感情接近于主人公本人的感情。但是艺术和事件之间的区别永远是绝对的；作为一个化合起来的总体，阿伽门农被谋杀，很可能和作为化合体的尤利西斯的航海同样复杂。两者之中的任一情况都是许多成分合成的结果。济慈的颂歌③ 包含了若干和夜莺没有特殊关系的感受，但是夜莺，或许一半由于它的动人的名字，一半也由于它的声望，却起了把这些感受组合起来的作用。

我在努力抨击的观点或许是和灵魂本质单一论的形而上学理论有关。我的意思是说，诗人有的并不是有待表现的"个性"，而是一种特殊的媒介，这个媒介只是一种媒介而已，它并不是一个个性，通过这个媒介，许多印象和经验，用奇特的和料想不到的方式结合起来。对诗人本身来说，这些是一些重要的印象和经验，但它们却在他的诗歌中可能没有占任何地位，而那些在他的诗歌中变得重要的印象和经验却可能在诗人本人身上，在他的个性上，只起了一个完全无足轻重的作用。

我打算引一段不甚常见的文字，使大家以新的注意力来阅读它，以便阐明——或模糊——这些想法：

现在我似乎能够甚至于责备我自己

---

① 《阿伽门农》是古希腊悲剧诗人埃斯库罗斯写的著名悲剧。希腊联军总司令阿伽门农，在攻陷了特洛伊城后，凯旋归来，被妻子克利泰木奈斯特拉和奸夫伊吉修斯合谋杀害。——译者

② 《奥赛罗》（约1604年）是莎士比亚四大悲剧之一。——译者

③ 济慈（1795—1821年）是英国浪漫主义诗人。他的颂歌指他的著名诗篇《夜莺颂》（1819年）。——译者

不该迷恋她的美貌，尽管我决心
要用不寻常的行动为她的死亡报仇。
是为了你吗，那蚕儿在消耗她的黄颜色的精力？
是为了你吗，她结束了自己的生命？
卖掉贵族的领地来养活贵妇人，
只是为了消魂的一刻那微不足道的好处吗？
那个汉子为什么要把公路弄得不安全，
把他自己的生命放在法官的唇间？
为了把这件事办得更高雅——他还豢养马匹和仆人，
为了她，使他们变得更勇敢？①……

如果从上下文来看，明显地在这段选文里，正、反两面的感情化合成一体：一方面是对美的极为强烈的向往，另一方面是对丑的同样程度的强烈爱好，而这丑和美是相互对照和相互抵消的。相互对照的感情的这种平衡固然存在于和这一段剧词有关的戏剧情景里，但是只有那个情景却还不足以导致这种平衡。这种平衡，打个比方来说，就是该剧本所提供的结构上的感情。但是剧本的总的效果，它的主要的调子，却由于这一事实，即与这个结构上的感情具有表面上一点也不明显的相似性的一些流动的感受，和它结合起来，给我们提供了一种新的艺术感情。

诗人在任何程度上的卓越或有趣，并不在于他个人的感情，不在于那些被他生活中某些特殊事件所唤起的感情。他的个人感情可能很简单、粗糙、或者乏味。他诗歌中的感情却会是一个非常复杂的东西，但是它的复杂性并不是那些在生活中具有非常复杂或异常的感情的人们所具有的感情复杂性。实际上，诗歌中怪僻的错误之一就是去寻求新的人类感情来加以表达，正是这种在错误

① 引自西里儿·特纳写的《复仇者的悲剧》(1607年)，第3幕，第5场，第69—79行。——译者

的地方寻求新奇的做法使诗歌暴露出违反常情的效果。诗人的任务并不是去寻找新的感情，而是去运用普通的感情，去把它们综合加工成为诗歌，并且去表达那些并不存在于实际感情中的感受。那些他从未经历过的感情和那些他所熟悉的感情对他都会是有用的。因此，我们不得不认为"在平静中被回忆的感情"①是一个不准确的公式。那是因为诗歌既不是感情，又不是回忆，更不是平静，除非把平静的含义加以曲解。诗歌是一种集中，是这种集中所产生的新东西。诗歌把一大群经验集中起来，而这些经验在注重实际和积极的人看来，一点也算不上是什么经验。诗歌的集中并不是有意识地或经过深思熟虑而进行的。这些经验并不是"回忆起来的"，最后当它们在某一种气氛中化合在一起时，这种气氛只有在这个意义上才是"平静的"，即它只是消极地伴随着化合的行动。当然这还不是全部真相。在诗歌写作中，有许多东西必须是有意识的和深思熟虑的。事实上，拙劣的诗人在他应该有意识的地方往往无意识，在他应该无意识的地方却有意识。这两方面的错误都趋向于使他成为"个人的"。诗歌不是感情的放纵，而是感情的脱离；诗歌不是个性的表现，而是个性的脱离。当然，只有具有个性和感情的人们才懂得想要脱离这些东西是什么意思。

理智无疑更神圣，而且较不受感情的支配。②

这篇文章打算在形而上学或神秘主义的边界上停笔，并打算局限于得出一些实用的结论，以供对诗歌有兴趣并有责任感的人来应用。把对诗人的兴趣转移到诗歌上面来，这是一个值得赞扬的目标，因为这样做将会有助于对当前的诗歌，好诗和坏诗，都能

---

① 引自华兹华斯对诗歌下的著名的定义："诗歌是强烈感情的自然的洋溢；它的来源是在平静中回忆起来的感情"，《抒情歌谣集》，第2版序言，1802年。——译者

② 引自亚里士多德，《论心灵》，1，4。——译者

做出更为公允的评价。许多人都欣赏表达真诚感情的诗体，还有少数人能够欣赏技巧的卓越。但很少有人理解诗歌是有意义的感情的表现，这种感情只活在诗里，而不存在于诗人的经历中。艺术的感情是非个人的。诗人不可能达到这个非个人的境界，除非他把自己完全献给应该做的工作。他也不大可能知道什么是应该做的工作，除非他不仅生活在此时此地，而且还生活在过去的这一时刻，除非他所意识到的不是已死亡的东西，而是已经活起来的东西。

（李赋宁 译）